

d i s s z e r t á c i ó

Sándor Zsuzsa

Vizuális alkotástípusok a kommunikációban.  
A vizuális kommunikáció változatainak  
összehasonlító elemzése

---

konzulens: Dr. Kopek Gábor DLA

doktori iskola: PTE BTK Nyelvtudományi Doktori Iskola  
Kommunikáció Doktori Program

2011



## TARTALOM

1. témamegközelítés: irányultság és eljárásmód .....	5
2. kutatási cél és tézisek .....	14
3. konceptuális keret .....	17
3.1. kommunikáció - társadalmi kommunikáció - vizuális kommunikáció .....	18
3.2. vizuális kommunikáció, vizuális kultúra .....	43
3.3. vizuális úton történő megismerés .....	50
3.3.1. gondolkodás és képalkotás .....	50
3.3.2. vizuális alkotó- és befogadó tevékenység .....	62
3.3.3. emlékezet .....	81
3.3.4. a személyes énhez kapcsolódás és a csoportokra vonatkozó közös tudás, azaz a többérthetőség és a közérthetőség kérdése .....	84
3.4. vizuális (is) alkotások – látható képek .....	86
3.4.1. a „kép” fogalom dolgozatbeli kerete .....	87
3.4.2. a kép és a D-k .....	91
3.4.3. az állókép és a mozgókép .....	94
3.5. a vizuális alkotásokat szervező tényezők .....	95
3.5.1. az alkotáson kívüli tényezőkről .....	96
3.5.2. a vizuális tényezőkről: a vizuális gondolkodás érzékleti modalitásai .....	101
3.5.3. a vizualizált tényezőkről: a tér és az idő néhány ábrázolási változata ....	110
3.5.4. vizuális modalitású komplexitások: a kép egészét átható szervezőerők ..	116
3.5.5. a vizuális alkotás tényezőinek rendszere .....	132
4. vizuális alkotástípusok	
– egy lehetséges képtipológia felépítése .....	149
4.1. képek rendszerezése .....	149
4.2. típus, tipológia – az ember rendszerező hajlama és rendteremtő igénye .....	154
4.3. módszertani megközelítés .....	157
4.4. a vizuális alkotás-típus egyik meghatározó szempontja: képalkotó cél .....	159
4.5. a vizuális alkotások áttekintésére kínált rendszer .....	161

5. alkotástípusok és ábrázolási módok kommunikációs szerepe .....	172
5.1. látványszerű megjelenítési mód és látványleképezés a síkon megjelenítő ábrázolásban .....	173
5.2. technikai vizuális alkotások a tudomány és az egyén szolgálatában .....	180
5.3. magyarázó ábrázolás: problémamegoldás a tudományos és a köznapi életben ...	194
6. alkotástípusok létrejötte és változása .....	201
6.1. alkotástípust életrehívó új igények, differenciáló tényezők .....	202
6.1.1. új típusok megjelenése .....	203
6.1.2. esettanulmány a differenciálódásra: a tényszerű látványábrázolás társadalmi igények szerinti altípusai .....	207
6.2. alaptípusok változatlansága, történeti vázlat .....	215
7. alkotástípusok szimbiózisai és alkotáskomplexitások	
– a felépített tipológia szétrombolása .....	234
7.1. társadalmi szerveződések képkomplexumairól .....	234
7.2. a társadalmi élet produktumainak szimbiotikus képegyüttállásairól .....	254
8. a vizuális alkotás és az állókép továbbélése .....	263
8.1. a vizuális alkotás a lokalításban és a globális világban .....	264
8.2. a vizuális alkotás a multimédiában és számítógépes virtualításban .....	267
Szakirodalom .....	274

#### Mellékletek:

1. sz. melléklet: Képgyűjtemény I.  
A képtípusok vizsgálatát célzó, idő szerint rendezett gyűjtemény
2. sz. melléklet: Képgyűjtemény II.  
A dolgozat képei

#### *a dolgozatban*

*a számkódot viselő, szürkével jelölt képek a 2. sz. történeti képgyűjteményből valók, a szürke számmal jelölt jegyzetek képet tartalmaznak, az ábrák folyamatos számozásúak*

#### *a mellékletek és a dolgozat formája:*

- a) egy kötetben a dolgozat és egy másikban a két melléklet (melléklet: jegyzékek forrásokkal és jegyzetszövegekkel),
- b) DVD a dolgozat végére illesztve: a szöveges-képes dolgozat (Word és PDF fájlban), a mellékletek interaktív szövegei (Word) és a két képgyűjtemény fájlrendszerei (JPG fájlok)



## 1. témamegközelítés: irányultság és eljárásmód

---

*Dolgozatom témája* – az emberalkotta, látható képek változatainak, kommunikatív szerepeinek vizsgálata – a vizuális kommunikáció tárgyköréből való, amely jelenleg is erőteljesen formálódó diszciplína.

Gondolatmenetem kifejtése igényli a kép, a képi ábrázolás, az állókép, az ábrázolás objektivitása és szubjektivitása, a kép kapcsolatteremtő, információközvetítő és kultúraarchiváló szerepe, a vizuális kultúra és vizuális kommunikáció és hasonló fogalmak, tartalmak használatát, szükség esetén feltárását vagy gazdagítását. Ezért természetesen kapcsolódnak be a vizsgálatomba egyéb diszciplínák, elsősorban a kommunikáció és társadalmi kommunikáció, a megismeréstudomány, a kognitív pszichológia, a neurobiológia, az evolúciótudomány és a kultúrakutatás.

A vizuális kommunikáció – és vele szoros kapcsolatban a vizuális kultúra – iránt kb. az 1990-es évektől igen nagy érdeklődés mutatkozik, kutatására tágas megközelítések és dinamizmus jellemző. Eredményei éppen azért tudtak megszületni, mert szoros összefüggésben van az előbb sorolt tudományokkal (és másokkal, mint szemiotika, pszichológia, filozófia), magába olvasztva azok 20. század második felében kiforrott eredményeit. Ugyanakkor a vizuális kommunikációt illetően még bőséggel vannak kidolgozatlan, ismeretlen elemek, kontextusok. Ha tovább gazdagodnak a tartalmak, talán más tudományokra is vissza tud hatni, visszahatását képes lesz érvényesíteni – ez ma még kevésbé figyelhető meg. Úgy vélem, hogy bármely gondolat csak akkor tud gondolati rendszerként megjelenni, ha közte és tudományos környezete között ez a kétirányú dinamizmus fennáll.

*Témám aktualitását elsősorban a következő vonatkozások adják:*

1. a képek (avagy a képértelmezés) – hullámokban előtörő – igényének újabb éledése napjainkban, elsősorban a képdömpingben való eligazodás tanácstalansága, vagy ép-

penséggel egyfajta eligazodási kényszerhelyzet okán, valamint a képek multimédiában elfoglalt újszerű szerepe, multimediális inspiráltsága miatt;

2. a vizuális kultúra kutatásának nyitott kérdésekkel teli, formálódó jellege;

3. a vizuális kommunikációnak, a vizuális kommunikáció és a vizuális kultúra viszonyának feltárásában, értelmezésében meglévő hiányosságok, bizonytalanságok.

*A kép fogalmának* számos értelmezése született az emberiség írásos történelme folyamán, és ezek az értelmezések különféle célok szerint, általában különféle filozófiai eszmék mentén zajlottak. A legáltalánosabban elterjedt két fogalmi megközelítés a mentális kép és a képtárgy (másik használatos terminussal: anyagban megjelenített vagy látható kép). Az alábbiakban a látható kép fogalmának értelmezési vagy használati változataiból emelek ki néhányat, a kérdéssel részletesebben majd a 3. fejezetben foglalkozom. Hivatkozásaimat a visszásságokra célzom, azt kívánom megmutatni, hogy a képfogalom sokfélesége, a különféle célok szerinti képértelmezés helyénvaló, a tisztázatlan alaphelyzet azonban hibákhoz vagy legalább is hiányosságokhoz vezet.

A tudományos irodalom, szűkebben a művészettörténet és a művészetfilozófia vagy éppen a művészetesztétika – különösen a 20. század második felében – igen sűrűn foglalkozik a kép témájával. Az említett három tudományterület a kép fogalmát természetszerűen a művészet vonatkozásában vizsgálja, ez a megközelítésmódjából következik. Ugyanakkor az ábrázolással, megjelenítéssel kapcsolatos képfogalmat számos tanulmány és könyv szerzője többszörösen is kisajátítja és leszűkíti, amikor egyszerűen átveszi a művészettörténet vagy a művészetesztétika megközelítését. Vagyis számos szerző különféle tudományos aspektusokból – mint például pszichológia és kognitív pszichológia, filozófia, antropológia, esztétika – nem kellő szélességgel vizsgálja a kérdést, és ez a leszűkítés már nem magyarázható a tudományterületi alaphellyel.

*A kép fogalmának eltulajdonítását elsősorban a következőkben látom:*

1. többnyire csak a kétdimenziós megjelenítéseket értelmezik képként, kevés szerző látja bele a fogalomba a háromdimenziós alkotásokat is;
2. az irodalmak jelentős része nem a képek sokféleségében ragadja meg a művészi képet, hanem önmagába zártan, sőt a művészi képet egyedüli képként, *a kép*-ként értelmezi;
3. művészi képként is csak a kétdimenziós művészi képet, ezen belül is többnyire a festészetet értik (nem törődve grafikával, szobrászattal, művészi tárgyakkal, és más vizuális művészetekkel);

4. végül egy végletesen önkényes képfogalom-szűkítést is ide kell sorolnom, e szerint csak az *ábrázoló* – azaz embereket, tárgyakat, történeteket, eseményeket, egyéb témákat beazonosítható, felismerhető módon megjelenítő – *festészetet* használják a kép, illetve művészi kép fogalmaként.

Searle (2003) szükségesnek tartja tanulmánya bevezetőjében azonnal tisztázni: „E cikk során a szobrokat a képek egy speciális esetének tekintem.” És ez vélhetően azért fontos számára, mert szakmai környezetében (írása a képi reprezentációról szól) egyáltalán nem nyilvánvaló, hogy a kép nemcsak síkkép lehet.

Gombrich (1976 [1959/1961]; 1999 [1991]) a művészet és az illúzió kérdésével foglalkozó művészetelméleti munkájában, valamint a művészi képek és a tudomány viszonyát taglaló vele készített riport szövegeiben *képi ábrázolás alatt* kizárólag síkon megjelenítő alkotásokat ért, ezen belül is elsősorban festményeket és kisebb részben grafikákat, csupán a „háromdimenziós tér kétértelműségének” magyarázatához von be néhány plakát-példát.

Panofsky (1984 [1954/1955]) a képzőművészeti alkotások leírásának, illetve a műalkotások interpretációjának kifejtésében elsősorban festészeti példákkal magyaráz (e mellett jelenik meg alkalmanként más, de ugyancsak síkon ábrázoló területből vett példa, mint a rézmetszet). Ikonográfiájának kifejtését a képzőművészetre vonatkoztatja, a vizuális művészetek egyéb területeire, mint tárgyművészetek, építészet, stb. nem érvényesíti (festészeti és szobrászati példákat olvashatunk tőle, illetve elvont magyarázataiban ehhez a két területhez kapcsolódik). Meg kell állapítanom azonban, hogy Panofsky – legalábbis egy-két utalás erejéig – e tekintetben tágabban értelmezi az ikonológia és az ikonográfia fogalmát. Ugyanis irodalmak sokaságában kizárólag síkon megjelenítő képet értenek alatta, nagyjából a következők szerint: ikonológia=képekkel foglalkozó tudomány/ág, ahol kép=síkkép.

Bätschmann (1998 [1992]) a művészettörténeti hermenautika kérdését a képelemzés irányából tárgyalja. Számára vélhetően magától értetődő a (művészi) kép fogalmának síkképként való használata, hiszen könyvének alcímében „A képek elemzése” szerepel, a bevezetőben pedig indokolja, hogy miért csak festészettel foglalkozik, ugyanakkor nem ajánlja, hogy ’más képzőművészeti műnemekre’ ’egyszerűen adaptálják’ gondolategyüttesét. Vagyis: képek alatt festményeket és – mint néhány felhasznált példája mutatja – grafikákat ért, azt pedig végképp nem tartja szükségesnek, hogy egyéb (nem képzőművészeti) vizuális művészetekre vonatkoztatva is behatárolja könyvének témáját.

John Berger (1990 [1984]) *Mindennapi képeink* című könyvében kizárólag a síkon megjelenítő képekkel foglalkozik: elsősorban festményeket, ezen kívül vizuális reklámot és sajtófotót

alkalmaz kifejtéseikhez, azaz a festészetén kívül lényegében olyasmit, ami a vizuális művészetbe tartozik vagy vele szoros rokonságban áll.

(A fentebbi jelenségek bizonyára összefüggenek azzal, hogy egy-egy szerző szinte tudattalanul is alkalmazza művészetéről és művészettörténetéről, vagy vizuális kultúráról vallott felfogását. A művészettörténeti-kutatói felfogásmódok szerepével azonban nem foglalkozom, a kapcsolódások kifejtésébe – mivel témámtól meglehetősen messzire vinne – most nem bonyolódok bele.)

Novitz (2003 [1977]) a képek kommunikatív használatáról írt könyvében kép alatt egyértelműen síkon megjelenítő alkotást ért, azonban kifejtésében *a kép alkotói szándékhoz kapcsolódó többféle változata* található meg, pl. festményt, riportfotót, rendőrségi rajzot, szerkezetet magyarázó rajzot, térképet említ.

A fentebbi példák többnyire a művészetelmélet vagy a kommunikáció tárgykörébe tartozók voltak, legfeljebb filozofikus vonással gazdagítva. A mentális képfogalomhoz kapcsolva természetesen kimondottan filozófiai, sőt ideg- vagy megismeréstudományi művekben is találkozunk a vizuálisan megjelenített kép fogalmának bizonyos értelmű használatával.

A kultúrával, kultúrakutatással foglalkozó könyvek általában nem vonják be látókörükbe a képeket, az ember látható alkotásait, nem foglalkoznak a *vizuális kultúrával*, bár speciális szempontokból – pl. viselkedéslélektan – hivatkoznak színek, formák emberre gyakorolt hatására. (Például Serpell, 1981 [1976].) Ez a 80-as évek előtti szakirodalomban természetes, hiszen maga a fogalom is meglehetősen fiatal, alig tekint vissza mintegy négy évtizedre, vizuális kultúra *tudományként* pedig mintegy 20 éve kezdett el ismertté válni<sup>1</sup>.

A *vizuális kultúra* területén elsősorban W. J. Mitchell, Nicholas Mirzoeff és James Elkins munkája mutat jelentős eredményeket. A szakterület gyors fejlődésben van, míg 1982-ben S. Nagy Katalinnak azt kellett megállapítania, hogy ez „a fiatal terminológia ... a nemzetközi szakirodalomban alig fordul elő” (S. Nagy 1982, 6. p.), addig alig több mint tíz év múlva Mitchell tanulmányában kiterjedt vizuális kultúra-kutatásra hivatkozhat (Mitchell 1995).

A szakirodalmi háttérrel és a tartalmi feltöltődést festi az állami intézményekhez (minisztériumi vagy akadémiai szint), és általában egyetemekhez kötődő kutatótevékenység. Mind a vizuális kommunikáció, mind a vizuális kultúra területén több kutatócsoport dolgozott Magyarországon is az elmúlt évtizedekben. A legjelentősebb eredmények korábbról Horányi Özsébhez, míg a közelmúltból a Batori Zsolt és Horányi Attila által vezetett Vizuális Kultúra Kutatócsoport (2003-2005) kötődnek, mely a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem befogadó keretében szerveződött. És feltétlenül meg kell említenem még azt a munkát, amely a vizuális nevelés

irányából közelítve, a nevelési terület öndefiníálási időszakában pedagógiai feladatok (pl. a Nemzeti Alaptanterv készítése és tankönyvek írása) előkészítéseként hozott tudományos mér-cével mérhető eredményeket. Ezt a tevékenységet *Bálványos Huba* neve fémjelzi.

A *vizuális kommunikáció* fogalmi megjelenése korábbi, mint a vizuális kultúráé. *Ivins* az első használói közül való, ráadásul a kommunikáció ebben a vonatkozásában olyannyira érdekli, hogy könyvet szentel neki és a fogalmat könyvének címében is szerepelteti. (*Ivins* 2001 [1952]) Ugyanakkor diszciplínává alakulása ma is zajlik, illetve diszciplína-létét sokan meg-kérdőjelezzik. Az egyetemi rendszerekben való elterjedése – amely Magyarországot is elérte és különösen az elmúlt szűk tíz évben sokasodott meg az ezirányú kínálat – jelzi, hogy ez a kommunikációs válfaj tudományterületi jogosítványokkal bír.

*Belső gazdagodása ellenére a vizuális kommunikáció a kommunikációtudományi szakköny-vekben meglehetősen bizonytalan formáltságban és labilis tartalommal jelenik meg* vagy egy-általán nem is kap helyet, szerepet a tudományos kifejtésben. Bevezetésként csak néhány pél-dát mutatok a kérdésre.

*Terestyéni Tamás* kommunikációelméleti könyvében nem foglalkozik a vizuális kommuniká-cióval, így a fogalmat nem is találtam nála. Véleménye szerint a külső reprezentáció képi faj-tájába tartoznak a következők: „a fizikai hasonlóságra, az 'olyan mint' viszonyra épülő alko-tások, amelyek vizuális, zenei és mimetikus eszközökkel ábrázolnak, képeznek le, jelenítenek meg valamit: rajzok, festmények, szobrok, fényképek, filmek, programzene, cselekményes táncok, balett, pantomim, stb.” (*Terestyéni* 2006, 102. p.) Vagyis a „kép mint valami helyett állóság” filozófiai irányból a fentebbi értelmezésben a vizuális reprezentációt az egyik képi reprezentációként érti. Megállapítja továbbá, hogy „nem minden vizuális, mimetikus vagy auditív produkció, nem minden képszerű dolog kommunikáció”, mivel szerinte csak az a kép kommunikáció, amely információt közöl az „ábrázolt dologról”. (*Terestyéni* 2006, 60. p.)

*Lázár Judit* a kommunikáció egyik útjaként tárgyalja a képeket, a képi kommunikáció felérté-kelődött szerepéről beszél. (*Lázár* 2001 [1992], 94-96. p.)

Az *Infante – Rancer – Womack* szerzőhármass *Bulding Communication Theory* (1990) című művükben nem foglalkoznak a vizuális kommunikációval. A nonverbális kommunikációt mint szavak nélkülit értelmezik (Messages sent without using words are called „nonverbal” messages.) Ugyanakkor a nonverbális kommunikációt lényegében testbeszédként kezelik, a nonverbális kódok között sorolva a testmozgást, a szem- és az arcmozgásokat és az érintést. (231. p.)

*Róka Jolán* a kommunikáció három szintjének egyikeként nevezi meg a vizuális szintet a verbális és a nemverbális mellett. A különbséget abban látja, hogy a vizuális szint „közvetett, az üzenetátadás csak közvetítő közeg révén valósulhat meg”. (Róka 2002, 33. p.) Használja a vizuális kommunikáció fogalmát, tartalmát erősen a verbális szöveghez kötődően tárgyalja, másrészt csak síkképek vonatkozásában gondolkodik - legalábbis példái ezt mutatják.

*Jensen* a tömegkommunikációról társadalmi szemiotikai aspektusból írt könyvében, a kommunikáció ontológiájával foglalkozó fejezetben jeltipológiai indíttatással foglalkozik a vizuális kommunikációval. Úgy látja, hogy a vizuális kommunikáció kutatásában „a továbblépés útja nem a nyelvi modell segítő támogatásával vagy a lehetséges jelek peirce-i formális taxonómiáján keresztül vezet. Inkább interdiszciplináris elméletépítésre van sürgető igény ...” (Jensen 2003 [1995], 208. p.)

*Rosengren* (2004 [2000]) átfogó kommunikációtudományi művében a kommunikáció egyik formájaként foglalkozik a nemverbális kommunikációval, itt említi a grafikát, festészetet, szobrászatot és építészetet is. A vizuális kommunikációt nem tárgyalja, tartalmasan nem közelít. (Egyébként a kommunikáció szintjeiként veszi sorra az egyén belső kommunikációját, a személy- és csoportközi kommunikációt és a szervezeti kommunikációt, valamint külön fejezetekben a társadalmi és tömegkommunikációt, az internacionális és interkulturális kommunikációt.)

*Griffin* (2000 [1991]) kommunikációelméleti munkájában a vizuális kommunikációt nem tárgyalja, csupán a szemiotikai fejezetben kap a vizuális jel értelmében szerepet néhány kép vagy látvány (itt egyébként Roland Barthes-t hivatkozza), a vizuális kommunikáció fogalmát nem használja.

*A Béres István és Horányi Özséb* szerkesztette *Társadalmi kommunikáció* című könyvben a társadalmi kommunikáció egyik médiumaként szerepelnek a képek, egy tartalmas, átfogó tanulmány foglalkozik a kérdéssel, szerzője Horányi Attila (Horányi A. 2001, 178. p.)

A vizuális alkotások, másként szólva az emberalkotta látható képek közül dolgozatomban az *állóképpel* foglalkozom, a mozgóképek csak néhány esetben, és ott is az állóképek egyes jellegzetességeinek vagy kapcsolódási pontjainak megmutatása okán kerülnek a kifejtéseimbe.

A mozgókép – ezen belül a film – és a multimédia kétségtelenül igen izgalmas és időszerű kulturális és kommunikációs terek. Azonban ezen a két területen az idő, a mozgás és az egyéb kontextusok olyan meghatározó szerepet töltenek be, hogy felvállalásuk a fő céloktól, egy részletes képtipológia felállításától inkább eltávolítana, mintsem közelítene hozzá.

*A vizuális kommunikáció és a képtípusok kérdéséhez társadalmi kommunikációs alaphelyzetből közelítek.*

Az ember kommunikációs tevékenységének (vagy más szavakkal fogalmazva: kommunikatív létének) színterei a társadalmi élet legkülönbözőbb megnyilvánulásai. A színterekbe az egy-személyű én ugyanúgy beletartozik, mint bármely és egyúttal a legkülönbözőbb célok érdekében (vagy a legkülönbözőbb problémák megoldására) szerveződött kisebb-nagyobb közösség. Társadalmi kommunikációs aspektusból dolgozatomban az individuális, a városi (vagy települési), a kereskedelembe kerülő tárgyak révén és a tudományos életben megvalósuló vizuális kommunikációval foglalkozom kissé részletesebben.

Témám kibontásában *az ember belső világának* széles tematikájából elsősorban a látásvizsgálatok, a *neurális* vagy agyi folyamatok kutatási eredményeit (Kovács Gyula, Zeki) használom fel, valamint a pszichológia leírásaira (Eysenck, Donald, Schuster, Bartlett) támaszkodom.

A *városok* a társadalmi lét egyik legfontosabb keretévé váltak vagy mindig is azok voltak. A 21. század fordulóján a világ népességének fele városokban él, a világ gazdaságilag fejlettebb területein ez 80 %-nál is több, és ezzel a vidék és a város viszonyában a város javára bekövetkezett robbanásszerű változás még egyáltalán nem érte el tetőpontját. (Bellavics 1998, 87-88. p.) Úgy vélem, egy ilyen rohamos változás közepette a városi lét kapcsolatrendszerei, közülük is a multikulturalitás, a globális hatások és a lokális tényezők szerepének vizsgálata ma már nem maradhat ki a társadalmi kommunikációs gondolkodásból. A város vizuális kommunikációja tehát mindenképpen jelentőséggel bíró eleme ennek a tárgykörnek.

A tudományok, elsősorban a természettudományok és az orvostudomány vonatkozásában a *technikai képeket* külön fejezeti egységként kapcsoltam a dolgozatomba. Ez a képalkotási terület a technikai fejlődés következtében az utóbbi fél évszázadban, mintegy az 1960-as évektől olyan burjánzásnak indult, hogy csak nagy nehézségek árán végezhető el a legegyszerűbb áttekintés is. Nem véletlen tehát, hogy konkrét szakirodalmi háttere ma még nincs, csupán az egyes tudományterületek foglalkoznak saját képalkotási technikáikkal, és ott is inkább a tudományterület oktatásához kapcsolódó viszonylatban.

A technikai képekkel foglalkozó, meglehetősen kevés számú filozófiai munkából elsősorban *Vilém Flusser* írásait (1990, 2000) használom fel. Bár ő a fotó irányából közelít, úgy vélem, értelmezése széleskörűen is alkalmazható.

*Dolgozatomban a részművek bemutatásában kettős, sőt hármas eljárást követek. Egyfelől a vizuális kultúra és a vizuális kommunikáció taglalásában azt kívánom elérni, hogy a társadalmi szerveződés minden szintjére érvényes legyen. Másfelől a megismerés-gondolkodás-képzésközpontú fogalmi rendszere esetében az emberről, az egyénről gondolkodom, bár az egyént természetesen „komplexebb” társadalmi szerveződésekbe ágyazottként értem. Ennek a kettős-ségnek oka, hogy alapozó kulcsfogalmain, a kommunikáció és a kultúra értelmezésében miközben túllépni igyekszem a pszichológiai hagyományon, azonközben az újabb társadalomtudományi tendenciák dinamizmusába kapcsolhassam be a vizuális irányultságot. A megismerés vizsgálatában hasonló az indokom, de ott a kognitívizmus és a neurobiológia eredményei az emberre irányulnak, a „tágasabb” társadalomfilozófiai vagy társadalomtudományi megközelítések ma még nem elégségesek. Míg harmadik eljárásomban, a képek osztályozásánál a társadalmi szintek kérdéséről teljességgel elvonatkoztatok, ez az aspektus dolgozatom fő célja szempontjából közömbös, sőt, vélhetően a célom szerinti feldolgozást lehetetlenné tenné. Az „össztársadalmi” képek, vizuális alkotások tartalmi kifejtése (és tipologizálása) egy másik dolgozat témája lehetne...*

Végezetül ebben a bevezetésben szólnom kell *a dolgozat mellékleteiről és a képanyagról.*

*Az 1. számú melléklet történeti vonatkozású, a képanyagot időrendben közlöm. Könyvtári kutatómunkát végeztem annak a feltételezésemnek az igazolására, miszerint egyes képi alaptípusok évszázadokon, sőt évezredekben keresztül jellegzetes és azonos (tehát változatlan) belső maggal, ábrázolási karakterrel rendelkeznek. A legkülönbözőbb gyűjteményekben elért másodközlésű források mellett – úgy vélem – *originális értékkel bír a Sárospataki Nagykönyvtárban végzett munkám.* Az ottani gyűjteményi egységekből következően a térképekben, a régi nyomtatványokban<sup>2</sup>, és ezen belül is kiemelten az ősnymtatványokban – amelyek alig néhány éve kerültek vissza Magyarországra és eredeti helyükre – találtam bizonyító értékű képeket.*

*Az 1. számú melléklet végén kimondottan a könyvtári kutatómunkámhoz kapcsolt szakirodalmat közlöm, míg az egyes képek forrásait irodalomként nem tartom számon (a források a jegyzékben találhatók).*

*A 2. számú mellékletben a dolgozat képanyagát mutatom meg együtt, pontos forrásmegnevezésekkel és – a történeti melléklethez hasonlóan – a magas felbontású képváltozatok interaktív elérhetőségével. A képek együtt-szemlélésével is a vizuális alkotások sokféleségét, egyes típusait, rendszerezett csoportjait kívánom feltárni. Ehhez az anyaghoz a forrásaim a következők voltak: saját fotókkal történő helyszíni, a vizuális alkotások természetes élőhelyén végzett*



dokumentálás, képek-anyagok-lapos tárgyak szkennelt reprodukciói, saját ábrázolások és természetesen könyvek, más sajtótermékek, illetve az internet. Törekvésem az volt, hogy a ma élő ember környezetében, a körülöttünk különböző szerepben vagy feladathelyzetben lévő vizuális alkotásokra támaszkodjam, ez a gyűjtemény tehát alapvetően mai korunkból való.

Mondanivalóm megvilágítására, strukturáltabb áttekintésére és összegzésére számos szöveges ábrát és táblázatot építettem be a dolgozat egyes egységeibe, melyek jó részét én készítettem.

A dolgozatot a disszertációra készülés munkálatai közben megismert vagy korábbról már ismert és újból felelevenített szakirodalom jegyzékével zárom.

---

Jegyzetek az 1. fejezethez:

<sup>1</sup> A *vizuális kultúra* fogalmát Elkins szerint vélhetően Michael Baxandall használta először egy 1972-ben megjelent művészettörténeti tanulmányában. Mitchell is az 1970-es évekre teszi a felbukkanását és a National Endowment for the Humanities szervezethez köti. (Mitchell 1995a) Ugyancsak Elkins állapítja meg, hogy „mint diszciplína csak az 1990-es években jelent meg” és tudományterületként „elterjedt a nyugati egyetemi rendszerben”. (Elkins 2003) A fogalom Magyarországon először Miklós Pál egyik cikkében jelent meg. (Miklós 1975)

<sup>2</sup> A régi kiadványokra az RMNY és az RMK könyvtári jelzés és szakfogalom használatos. Jelentése (most kapcsolódó magyarázatok nélkül, egyszerűsítve): *régi magyarországi nyomtatványok*, ill. *régi magyar könyvek*. A régiség időhatárát többnyire 1711-ben jelölik meg (Holl 1974, 97. p.), de felső időhatárként az 1800-at tartják számon (Borsa 1974, 94. p.). Én ez utóbbi szerint használom a fogalmat, hiszen a témám és azon belül az alaptípusok változatlan jellemzőinek szempontjából a nagy időtávolságokban jelenlévő képek összehasonlítása a célom.

## 2. kutatási cél és tézisek

---

CÉLOM, hogy dolgozatomban a *vizuális kommunikáció* és a *vizuális kultúra* minél teljesebb feltárása érdekében a ma körülöttünk lévő (és a történelmi idők kezdetétől felgyülemlett) *vizuális alkotásokhoz* (képfajtákhoz) a *megkülönböztetést segítő és rendszerező áttekintést* eredményező eljárást adjak és egyúttal *felállítsak egy lehetséges képtipológiát*.

A fentebbi cél érdekében a disszertáció TÉZISEI összefoglalva a következők:

1. A vizuális alkotások (képek) az alkotói célok, ezzel párhuzamosan a személyes én és a társadalmi közérthetőség szempontjából típusokat, típuscsoportokat (vagy képcsáládokat) alkotnak. Egy civilizációban valamely alapjaiban új cél vagy igény kifeimálódása alapvetően új képtípust és erre hangolódott kisebb-nagyobb képcsáládot hoz létre.
2. Minden képtípust (és egyes képet) az alkotói célt szolgáló vizuális és egyéb tényezők szimbiózisa eredményez. A vizuális tényezők egy része kultúrafüggetlen (ezek alapvetően az ember-létben gyökerező általános vizuális jellegzetességek), míg másik részük tanult, azaz társadalmi környezettől (kultúrától) függő.
3. Egyes képtípusok inkább az érzelmeket, míg mások az értelmezési mozzanatokat mozgósítják, az értelmezési összetevők csoport- vagy társadalmi szintű közös tudások. Az érzelmek egyik válfaja látással történő érzékelési tapasztalatokon aktiválódik, ebben az esetben szintén ott van az ember-létben gyökerező kollektív élmény.
4. A vizuális alkotások családjai az emberiség története során és részben a technológiai fejlődés következtében folyamatosan differenciálódnak, az alapkategóriák azonban

történelmi időtávlatokba visszanyúlva vizuális értelemben állandóságot mutatnak (miközben alapfunkciójuk is értelemszerűen stabil).

5. A képtípusok civilizációkra és korokra vonatkozó modalitásokban jelennek meg, így a kultúra (vizuális kultúra) átfogó jellemzőit őrzik meg és örökítik tovább.
6. A képtípusok kommunikatív helyzetekben általában a társadalmi színterek, intézmények, élethelyzetek által generált szimbiotikus együttállásokban léteznek. Elkülönítésük és rendszerezésük tehát egy-egy speciális szakterület vagy az átfogó tudományos vizsgálat célját szolgálja.

*A vizuális kommunikációról sokféle irányultságból, különféle szempontok alapján gondolkodhatunk. A vizsgálódás azonban – úgy vélem – két karakteres formát ölthet és így ellentétesen elkülönülő metodikát követhet. Egyfelől úgy, hogy a vizualitásnak a kommunikációban (vagy a kommunikáció egyik típusában, valamely irányú kommunikációfelfogásban) betöltött szerepét vizsgáljuk és így jutunk közelebb magához a vizuális kommunikációhoz. Másfelől sajátos diszciplínaként kezelhetjük, eleve akként tanulmányozhatjuk mibenlétét, valamint a kommunikációhoz általában vagy a társadalmi kommunikációhoz való viszonyát (és még egyebeket). Ehhez persze szükséges diszciplináris jellegének megmutatása is.*

Én dolgozatomban ez utóbbi nézőpont szerint, a diszciplinaritás közegéből kitekintve gondolkodom témámról.

A vizuális kommunikációt *vizuális* és *vizuális is alkotások* alapján és képek közvetítő szerepével végzett, dominánsan vizuális közegben zajló kommunikációnak tartom, ahol a képfajta, annak meghatározottsága, avagy célja keretek közé zárja a kommunikációs irányultságot is: képfajtától függően lesz a vizuális kommunikáció tudományos, köznapi, vagy éppenséggel művészi. Az ember azonban nem elszeparált képfajtákkal találkozik az élettevékenységeiben, a társadalmi élet különböző színterein, hanem a helyzet által összeszólított komplex képi együttállásokkal. Az egyik ilyen – társadalomtudományi vagy antropológiai szempontból is fontos – színtér a város, amelynek társadalmi-lényegű közegében izgalmas kérdésnek ígérkezik a vizuális kommunikáció vizsgálata.

*A vizuális alkotást életrehívó és a benne foglalt tényezők feltérképezése* meglehetősen összetett feladat. A disszertáció téziseihez kapcsolt bevezetőben beérem egy egyszerűbb áttekintéssel: alkotási cél és ábrázolási módok (társadalmi-kulturális beágyazottságukkal), a forma-, szín-, vonal-, felület- és fényminőségek, a minőségek egyszerű viszonylataiból létrejövő el-

lentétek és hasonlóságok, valamint ezek komplex viszonylataiból megszülető tér, idő, másfelől arány, ritmus, hangsúlyozás, szerkezet-felépítés és kompozíció.

*A vizuális alkotások megszámlálhatatlan fajtáját hozta létre az ember.* Ezek társadalmi szinteken, általában problémahelyzetekben és azok megoldása céljából jönnek létre. A problémák lehetnek egyszemélyre, az individuumra vonatkozóak ugyanúgy, mint valamely társadalmi intézményi fajtára vagy szervezeti formára érvényesek. A kontextusokból vizuális alkotástípusok jönnek létre, ezek két ellentétes kategóriaként kifejezők és személyesek vagy ábrázoló és objektívek. Az objektív alkotások elsősorban tudományos célokat szolgálnak, a szubjektívek a mindennapi élet személyes és társas (elsősorban) családi céljait elégítik ki.

Így áttekinthetők és képlékeny határú csoportokba rendezhetők a vizuális alkotások a matematikatudományt és a műszaki tudományokat, illetve az ipari termelést szolgáló ábrázoló geometriai rajztól és műszaki tervdokumentációtól a tárgyakon és más térbeli vizuális alkotásokon át (ezeknek is köznapi értelemben praktikus és például az emlékezést szolgáló válfajain keresztül) a belső lelkivilágot, érzelmeket kifejező gyermekfirkáig, képzőművészeti alkotásig vagy graffiti-képekig.

A fizikailag megalkotott képi és a képekben felfogható emberalkotta világ mára megdöbbenően sokféle megjelenéssel bír. Ráadásul a képfajták szövevényes egymásra hatása és egymásba történő átjátszása folyton újabb virulens változatokat hoz létre. Mindez egyenesen függ össze a nyomtatás, a fényképtechnika, majd a digitalizáció miatt bekövetkezett képprobbanással. Azzal, ahogyan a kép mind beljebb hatol az ember egyre differenciálódó életébe, tevékenységeibe és élettereibe, a tudományágakba és a közéletbe.

### 3. konceptuális keret

---

A témát jelző kulcsfogalmak – ember-lét és megismerés, kultúra, kommunikáció vagy kommunikációk, vizualitás és kép – értelmezéséhez, ismertetéséhez, magyarázatához a szakirodalomból céljaim szerint válogatott anyag bemutatását megalapozó jellegűnek tartom. Módszertanilag azonban a bemutatást összehasonlításokban fogom elvégezni és ebben a viszonylatrendszerben választom ki a számomra megfelelő értelmezést vagy adom meg saját meghatározásaimat, fejtem ki nézeteimet.

*Shannon és Weaver* nevéhez kapcsolódik az a technikai jelenségek vizsgálatából leszűrt kommunikációelmélet és az elméletet tükröző klasszikus ábra, amelyet szokás a kommunikációs kutatások kezdetének nevezni, és amely óta kommunikációs modellek és definíciók sokasága született. (Shannon – Weaver, 1949)

Vessünk egy pillantást erre a „kezdőképre”, mert hatása máig szól<sup>1</sup>. Ma is élő a tudományos gondolkodásban a kommunikáció olyan általános (azaz a kommunikáció egészére vonatkozó) vagy valamely speciális irányból (azaz valamelyik tudományág, valamelyik kommunikációtípus irányából) történő megítélése, amely az információ tranzakcióját vallja, ezen belül a küldő és a fogadó, az üzenet, a csatorna és a kód kapcsolatrendszerében és fogalmi kereteiben gondolkodik.

Dolgozatomban azonban *nem követem* – nem követhetem – *ezt az elméletet, mert a vizuális kommunikáció társadalmi szerepének vizsgálatához nem visz közelebb*. Nem tartalmazza ugyanis a többirányú, összetett egymásrahatásokat, a kontextusok viszonyrendszereit. Úgy gondolom, hogy a folyamatosan egymásba hatoló dinamizmusokban létező társadalom semmilyen szinten sem ragadható meg az információáramlás – egyébként sokáig paradigmátikus – eszméjével.

Feladatomnak tekintem, hogy ebben a fejezetben néhány kommunikációelméletet bemutassak a társadalmi kommunikációba tartozók közül. Célom azokból válogatni, melyekben le tudom

tapogatni a vizuális kommunikáció valamely jellegzetességét, vagy amelyeket alkalmasnak vélek a vizuális kommunikáció befogadására, vagy amelyeket megfelelőnek tartok a vizuális kommunikáció vizsgálati háttereként, szemléleti kereteként alkalmazni. Ebben a vonatkozásban főként a Rosengren, Buda Béla, Horányi Özséb és az Infante – Rancer – Womack szerzőcsoport nevéhez kapcsolódó irodalomra és kutatásokra támaszkodom. Természetesen célom a vizuális kommunikációról már létező elméletek felmutatása is.

A szakirodalmi háttér mellett ebben a fejezetben kívánom megtenni az első lépéseket a *vizuális kultúra – kommunikáció – kép* fogalmi tartalmának *saját* megfogalmazásában.

A kultúra, a megismerés kognitív pszichológiai vizsgálata valamint az emberalkotta kép tekintetében hasonló eljárást követek. Azaz keresem a vizualitás irányából megragadható szálakat, miközben sorra-rendre felvázolom nézőpontomat is. Elsősorban Tomasello, Csányi Vilmos, Mirzoeff és Mitchell, valamint Eysenck és Keane, Zeki, továbbá Pléh Csaba és Nyíri Kristóf tudományos eredményeit építem be gondolatmenetembe.

Az emberalkotta kép belső tényezőinek vizsgálatában alapvetően a „vizuális nyelv” (pl. Kepes) vagy a „művészet nyelve” (Goodman, Gombrich, René Berger, Bächtmann) szakirodalmi háttéréből indulok. Célom azonban, hogy a nyelvészeti vagy nyelvfilozófiai paradigma immár fél évszázados túlzó hatása alól megkísérleljem a képet felszabadítani (és közben egy korábbi munkámat is revízió alá veszem).

### 3.1. kommunikáció - társadalmi kommunikáció - vizuális kommunikáció

*Buda Béla* a közvetlen emberi kommunikációról szóló könyvében az emberi kommunikációt a következő fő jellemzők szerint értelmezi: 1. testmozgásban tettenérhető jeleken alapszik, azaz a kommunikáció „meghatározott izomcsoportok jelgeneráló mozgásával kapcsolatos, rövid ideig tartó, sokféle változatot mutató jelzéscsoport”; 2. a tudatossághoz köti: „kommunikáció akkor van, ha aktív jeltovábbítás történik a közlés szándékával”; 3. folyamatnak tartja, amelynek során különféle csatornákon információ áramlik emberek között. (Buda 2000)

Az általában vett kommunikáció lényegét is az információtovábbításban látja (az első fejezetben foglalkozik ezzel a kérdéssel). „Mai ismereteink szerint a kommunikáció annyira általános és mindenütt jelenlevő arculata az emberi életnek és a társadalomnak, hogy róla önmagában és általánosságban csak igen elvontan lehet beszélni ... a kommunikáció egészen általánosan *információelméletileg* ragadható meg, és ilyen módon kommunikáció minden, amelyben információ továbbítása történik, függetlenül attól, hogy az információ milyen jelekben vagy a jelek milyen rendszerében, *kódjában* fejeződik ki ... A kommunikációt ezért nagyság-

rendekre, összetevőkre kell bontani és úgy vizsgálni. Eddig még nem alakult ki egységes álláspont a szakirodalomban, hogyan kell ezt a felosztást elvégezni. Pragmatikus megfontolásokról vezetve, a kommunikáció egészét a következő részekre bonthatjuk:

1. Kommunikáció információelméleti - kibernetikai értelemben - információátadás *mindenféle* rendszerben.
2. Kommunikáció technikai értelemben - információátadás *ember alkotta*, technikai rendszerekben.
3. Társadalmi kommunikáció - információátadás *a társadalmi szféra* rendszereiben.
4. Biológiai kommunikáció - élő szervezetek különféle rendszereiben zajló információátadás.

Ez a felosztás nem szerves, mert elméletileg nem megalapozható. Inkább jelenségtani szempontokat követ...” (Buda 2000)

Buda Béla témájához a kommunikáció legáltalánosabb értelmezéséből közelít, a kommunikációt „szükségszerűen interdiszciplináris terület”-ként aposztrofálva. Véleménye szerint a kommunikációelméletek azért őrzik viszonylagos elszigeteltségüket, mert különféle diszciplínák talajáról jöttek létre, és „még nem olvadtak teljesen össze”, azaz úgy gondolja, egy egységes kommunikációelmélet kialakulása várható. Fontosnak tartja tehát a „különböző kommunikációelméleti ágak” összevonását és integrációját, ehhez jó olvasztótégelynek lát két, egyébként már eleve integrációs kísérletből létrejött elméletet, az interperszonális kommunikációt és a köznapi kommunikációt. Két ember közvetlen, ősi szituáción alapuló, mindegyik, de főképpen a látás és a hallás érzékszervének részvételével zajló kommunikációs kapcsolatát mindenféle kommunikáció „elemi jelenségének, megtestesülésének” tartja. (A közvetett kommunikáció ezzel szemben technikai vagy szociális mediátorokon keresztül történik – mondja.) Buda Béla felhasználva az interperszonális és a köznapi kommunikáció egyes eredményeit, a kétszemélyes szituációra építve magyarázza a közvetlen emberi kommunikációt és így vázolja fel a kommunikáció általános elméleti modelljét.

Kommunikációtagolásában a társadalmi és a biológiai kommunikáció együtt az emberi vagy humán kommunikációt jelenti. A *biológiai* jellemzésére az egyszerű kémiai és taktilis jelváltásoktól az állatok szignálrendszerein át az emberi pszicholingvisztikai és érzékeléslélektani szabályokig, míg a *társadalmi* meghatározására két ember kapcsolatától a tömegkommunikáción át a szociális jelenségek hierarchikus rendszeréig tartó ívet húz.

A nonverbális kommunikáció négy csatornáját taglalja, ezek a mimikai, a tekintet révén létrejövő, a vokális és a mozgásos (vagy akciós). A mozgásos csatorna válfajaiként a gesztusokon, a testtartáson és a térközsabályozáson alapuló és a kinezikus kommunikációt érti. A nonver-

bális kommunikációba nem sorolja bele az ember környezetének jellegzetes tárgyait és külsőségeit, mint a lakásberendezés, a ruházat, hajviselet, stb., mivel ezek „statikus jelek”, amelyek az egész interakció során jelen vannak, az ember többnyire tudatosan hozza létre őket. Ugyanakkor elismeri, hogy a különböző tárgyak, testi állapotok és díszítések kulturális jelentőséggel bírnak, a kommunikációban jelentős szerepet töltenek be. Erre a szférára javasolja a *kulturális szignál* elnevezést.

*Kommunikáció-magyarázatában nem találom az egyén viszonyulását a környezetéhez és önmagához, más szóval az egyszemélyű én kommunikációját.* Az előzőekben lefestett olyan alaphelyzetből indul a kommunikáció vizsgálatára, hogy gondolatmenete ezzel a változattal nem foglalkozik, következésképpen értelemszerűen kizárja, nem tekinti kommunikációnak.

Buda Béla kommunikáció-képéből a *vizuális kommunikáció irányából jól reflektálható a nonverbális kommunikációt* taglaló leírása. Az egyik lehetséges értelmezés szerint ugyanis *a nonverbális kommunikáció a vizuális kommunikációba tartozik* vagy abba is beletartozik. Én is így gondolom és *ebből a szempontból a test nem más, mint egyszerűen a képi megjelenítés egyik lehetséges anyaga és egyúttal eszköze.*

A további kimondásokhoz máris adnom kell egy meghatározást: a vizuális kommunikációt értsük most egyszerűen képekkel, vizuális tényezőkkel (ezek rendszereivel) történő, látáson alapuló kommunikációnak.

Jól összeegyeztethető lenne a *vizuális kommunikáció a Buda-féle négyes felosztással* is. Egy nagyon tág vizuális kommunikáció-értelmezésben ugyanis kimutatható, hogy mind a négy részben (vagy kommunikációs létben) ott van a vizualitás. Információelméleti szempontból nem más, mint vizuális jelekkel történő kapcsolatteremtés. Technikai kommunikációs irányból szemlélve a vizuális kommunikáció a képeket előállító és/vagy használó gépi-technikai eszközökkel történő kommunikáció. Kissé részletesebben taglalva: a technikai eszközök képeken alapuló egymás közötti kommunikációja, a technikai képalkotás és/vagy képtovábbítás bármely változata. A társadalmi kommunikáció irányából – Buda nézőpontjából szemlélve – csak a nonverbális kommunikáció révén kapcsolódna be. A vizuális kommunikáció teljesebb értelmezéséhez Buda nézőpontjából sem az individuum képekkel kapcsolatos kommunikációja, benne a képalkotó és képbefogadó szerepe, sem a kisebb-nagyobb közösségek vizualitáson alapuló viszonyulásai (például közösségformálás, identitás, lokális és globális kultúra) nem vizsgálhatók.

*Sárközy Erika* a politikai kultúráról és kommunikációról írt tanulmányában (Buda – Sárközy 2001) nagy súlyt fektet a fogalmi meghatározásokra. A kommunikációt egyrészt alkalmazott



tudománynak, másrészt interdiszciplinárisnak tartja. Interdiszciplinaritását indokolja is, azzal, hogy más olyan tudományok „kommunikációval kapcsolatos elméleteinek, mérési és kutatási módszertanának integrálásából alakul(t)”, amelyek „egyetemes elméleti alapokon fejlődő diszciplínák (pszichológia, nyelvészet, biológiai, politikatudomány stb.)” A kommunikáció tárgyát a következőképpen határozza meg: „a társadalmi keretek között és a személyes térben zajló folyamatok, jelenségek és kölcsönhatások vizsgálata”. (Buda – Sárközy 2001, 70. p.)

A fentebbi megfogalmazásban nem világos, mit értsünk „egyetemes elméleti alapoknak”, ugyanis példái éppen nem az egyetemes gondolkodási keretet, hanem a tudományági tördeltséget mutatják. Valójában talán az a hivatkozási alapja, hogy a kommunikációt a tudományos közélet és a hivatalos tudományfelosztás által jelenleg tudományként nem elfogadott kategóriának látja.

*Terestyéni Tamás* az *Együttműködés és konfrontáció a közéleti kommunikációban* című tanulmányában a kommunikáció lényegét az információ és az ezen keresztül történő tudástermelésben látja. (Buda – Sárközy, 2001, 28. p.)

*Szecső Tamás* a kommunikációt humán fogalomként és társadalmi kontextusban értendőnek tartja, gépekre és állatokra nem érti. Szerinte „a kommunikáció fogalom jelentése (legtágabb és etimológiai értelemben) közlés, amely információátadásra és információcserére vonatkozó művelet”, amiben pedig az információs tranzakcióban résztvevők közösek, az nem más, mint hogy ismerik a kódrendszert, a nyelvet. Ez a szemléleti alaphelyzet számomra nem kedvező, megadja azonban a kommunikáció különböző válfajait, ezt részben kettősségekben gondolkozva teszi. Így beszél technikai és nem technikai, személyes és nem személyes kapcsolaton (az utóbbinak esete a tömegkommunikáció), illetve köznapi, esztétikai és tudományos „viszszatükrözésen” alapuló, valamint intézményes kommunikációról. (Szecső 1994, 7-8. p.)

A vizuális kommunikációban a képi információk és a tudásképző jelleg egyértelműen jelen van, Szecső legtágabb fogalomértelmezésében mind a „közlés”, mind az „információátadás” vizuális karaktere jól megragadható, a későbbiekben foglalkozom a kérdéssel. A „kommunikáció válfajai” címszó alatt soroltakban a személyes kapcsolatba belelátható lenne, de ezt nyilvánvalóan csak személyek (emberek) közöttinek érti, így legfeljebb a nonverbálisnak tekintett kommunikáció vizuális szálán ragadható meg. A visszatzükrözésemélet elfogadásával azonban a vizuális kommunikáció a köznapi, az esztétikai, a tudományos vagy akár az intézményes (szervezeti) szférába jól beilleszthető (lenne).

*Horányi Özséb* a közéleti kommunikációról írott, a témát elméletileg megalapozó tanulmányában összefoglalja az alkalmazott kommunikáció fogalmát. Elsőként elkülöníti a kommu-

nikatív és a kommunikáció fogalmát. A sokszor olyannyira szűken értelmezett fogalmat egy megengedő kitételrel tágabbra nyitja és nem köti a tudatossághoz vagy a szándékossághoz. „A kommunikatív szélesebb a kommunikációnál: olyan jelenségek is beletartoznak, amelyek nincsenek kommunikációnak szánva, de egy adott összefüggésben mégis annak számíthatók.” (Buda – Sárközy 2001, 13. p.) Értelmezésében a kommunikatív egy társadalmi hely, amely a „problémamegoldáshoz szükséges felkészültség” színtereit is magába foglalja. A felkészültség olyan állapotot, amelyben a kommunikáció ágense részes, és aki egyúttal problémamegoldó szerepben van.

A kommunikációról Horányi Özséb újabb tanulmányaiban a folyamat-, a tevékenység- vagy cselekvésközpontú felfogásoktól eltérő módon gondolkodik, nézőpontja teljességgel más. Szerinte a kommunikáció „a világ állapota”, így „a probléma felismeréséhez és a problémamegoldáshoz szükséges releváns felkészültség elérhetőségét jelenti egy (problémamegoldó) ágens számára. Ez egy állapot: az ágens világának egy lehetséges állapota.” Partecipációs felfogásnak nevezi ezt a tárgyalási módot, amelynek előzményeként a kultivációs elemzést, a tranzakciós, interakciós és beszédaktus elméleteket jelöli meg<sup>2</sup>. (Horányi 2001, 21-22. p.) Megállapítja, hogy „a kommunikáció participációra alapított fogalma” teljes egészében összeegyeztethető már megalkotott kommunikációelméletekkel és használt kommunikációfogalmakkal. (Horányi 2007, 12. p.) Úgy vélem azonban, hogy mégis óriási különbséget jelent az állapotként-tekintés, hiszen egy ilyen alapállásban a kommunikáció az ember-lét természetes velejárója és *nem* kitüntetett helyzetekben és kitűzött célok vagy szándékok elérésére jön létre, mint számos más, a kommunikációról szóló elképzelésben tapasztalhatjuk. Azaz nem létrejön, hanem van. Ugyanakkor az állapot-jelleg sem mozdulatlanságot, sem passzivitást nem jelent. Állapotként lehet érteni a folyamatok és dinamikák, aktusok és tevékenységek vagy működések összességét, vagyis egy ilyen átfogó kommunikációelmélet valóban nem mond ellent a korábbi elméleteknek, pusztán másféle irányból közelít tárgyához.

Az *Infante – Rancer – Womack* (1990) szerzőcsoport kommunikációs elméletalkotásról írt könyvében (*Building Communication Theory*) nem definiálási és osztályozás szándékkal foglalkozik a kommunikáció vagy kommunikációtípusok kérdésével, hanem meglévő kommunikációelméletek áttekintését kívánja adni és hozzájuk kapcsolódó, válogatott definíciókat mutat meg. Témaátfogásában a fő kategóriákat az elméletalkotás konceptuális közegei jelentik (*Theory Building in Communication*, és ... *in Major Approaches to Communication*, és ... *in Communication Contexts*). Az elsőben a kommunikációt mint tudományt mutatja be és itt közöl néhány általános értelmű kommunikációs modellt<sup>3</sup> is.

A második nagy könyvi egység a kommunikáció történetével foglalkozik, nem kis hangsúlyt fektetve a filozófiai környezetre. Itt végzi el a verbális és a nonverbális kommunikáció-megközelítés kifejtését is. A harmadik részben a kommunikációs összefüggésekre fókuszál, bemutatva a személyközi, a szervezeti, a tömegtájékoztatási és az interkulturális kapcsolódást. A záró fejezet a kommunikációkutatás metodológiájával foglalkozik.

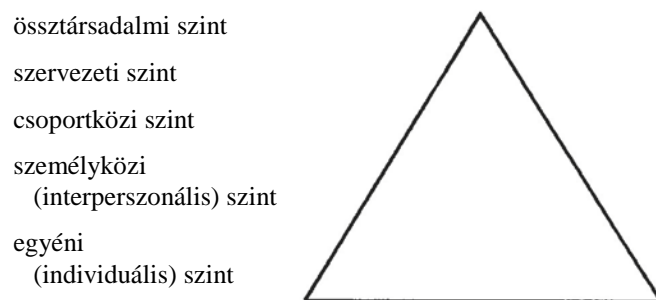
A munka imént bemutatott felépítése már jelzi azt, hogy a szerzők a vizuális kommunikáció kérdésével nem foglalkoznak. A nonverbális összefüggés alatt (az engem érdeklő vizualitás irányából) a testbeszédet értik (kinezika, szemmozgás és mimika, térbeli távolság), a nonverbális viselkedés „kommunikációs viselkedésbe” tartozását pedig a szándékoltságtól teszik függővé.

Buda Béla a személyek kommunikációjában egyes helyzetekben és körülményekben meglátja a társadalmi kapcsolódásokat, Horányi Özséb ellenkezőleg, a humán kommunikáció egészét „szükségképpen társadalmi kommunikációnak” ítéli. (Horányi 2007, 13. p.)

*A társadalmi kommunikáció tartalma bővebb, mintsem pusztán csak az ember társas igényének kielégítésére szolgáló eszközt láthatnánk benne. Áthatja az ember minden társadalmi viszonylatát: egyéni létét, személyközi és különféle közösségi kapcsolatait, a médiát, az üzlet és a gazdaság világát, és így tovább.*

Rosengren a kommunikáció szintjei között sorolja a társadalmi kommunikációt. A szintek: individuális kommunikáció (ezen belül belső kommunikáció, személyközi kommunikáció és csoportkommunikáció), szervezeti kommunikáció, társadalmi és tömegkommunikáció, kommunikáció nemzetek és kultúrák között. Szerinte a kommunikáció szintjei a kommunikáció-tudomány kutatási területeit jelentik, vagy legalábbis a kutatási területek azon részét, amelyek ebből az irányból felfedhetők.

Szint-szisztémájában a társadalmi szintek McQuail-féle teóriáját látom visszaköszönni.



3.5. McQuail piramis ábrája a társadalom szerveződéséről. (Az eredeti rendjében újraserkesztett ábra, forrás: Lázár 2001, 7. p.)

Rosengren átfogó könyvének bevezetőjében egyszerű kommunikáció meghatározással indít, majd fokozatosan jut el összetettebb felfogásokig, miközben kommunikációelméleteket is bemutat. Elsőként szómagyarázattal kezd (miszerint a latin *communicare*, amelynek jelentése: *megoszt, közöl, közzétesz*, és amely származik a *közös, köz* jelentésű *communis*-ből), majd azonnal egy tudás-hivatkozású megállapítást tesz: „A kommunikáció tehát valaminek a közlése, közzététele, amely által az ún. közös tudásunk gyarapodik.” Kissé odább leszögezi, hogy könyvében a kommunikációt a jelek és szimbólumok útján történő kommunikáció értelmében tárgyalja. (Rosengren 2004, 13. p.)

A kommunikáció fogalmát egy hierarchikus vagy lépcsőzetes kommunikációdefiníció keretén belül tárja fel. Így jut el a „kommunikáció mint interakció” minimális definíciójától egy komplexebb szintre.

Előzőleg azonban a kommunikáció létrejöttéhez szükséges feltételeket a határozza meg:

„- *interakció* (azaz kölcsönhatás), amely egyszerre

- *interszjektív* (azaz kölcsönösen tudatos) és

- *intencionális* (azaz céltudatos), és amely

- egy *jelrendszer* révén valósul meg; ezt a jelrendszert dominánsan

- a *nyelvi szimbólumrendszer* határozza meg, amelyet

- *kettős tagoltság* jellemez, és amely

- a *fonológia*, a *szintaxis*, a *szemantika* és a *pragmatika* komplex rendszereinek alapját képezi.”

Az eszmefuttatás végén megadja a kommunikáció specifikus értelemben használatos definícióját: „a szimbólumokra alapuló és kettős tagolású emberi nyelv útján történő céltudatos és kölcsönösen tudatos interakció”. (Rosengren 2004, 55. p.)

Megvizsgálja a kommunikáció tudományok rendszerében elfoglalt helyét és szerepét is. Számos, egymástól kisebb-nagyobb mértékben eltérő tudományrendszerezés létezik, közöttük Rosengren konstrukciója következetesen és világosan elrendezett. Összetett tudománytipológiát épít fel, melynek rendszere háromdimenziós. Az empirikus tudományok elrendezésére az élet szerveződésének mintáját (atom, molekula, sejt, szerv, organizmus, egyén, csoport, társadalom) használja, ehhez társul a társadalmi intézmények dimenziója, majd a szocializációs szempont.

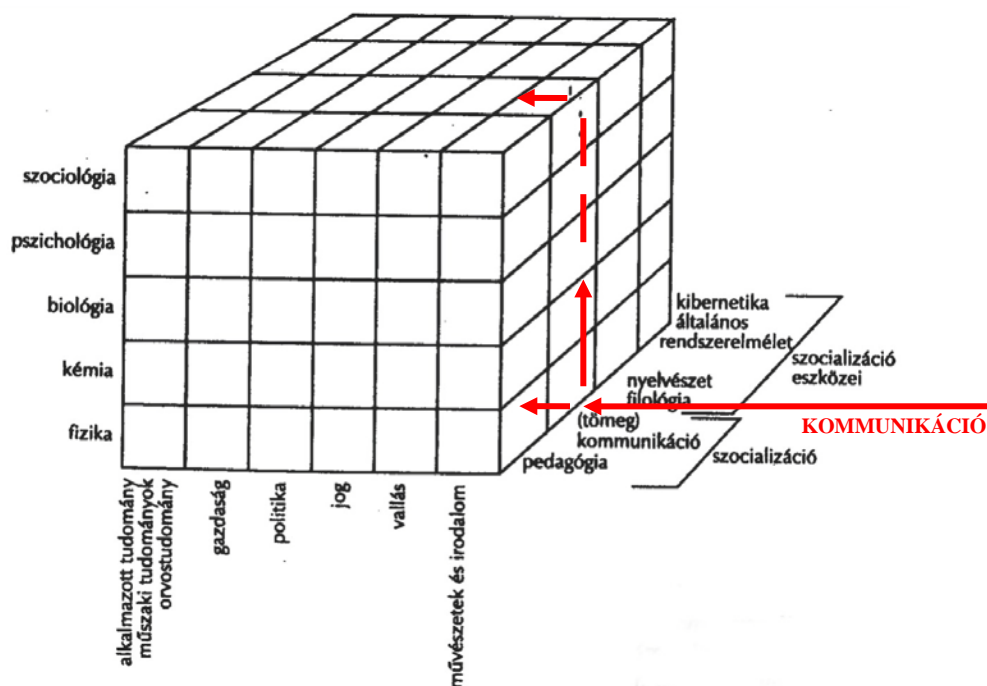
„A három dimenzió leegyszerűsítve a következőket ábrázolja:

az ember és a természet interakciójából adódó öt szintet,

az emberek által a társadalmak építése során létrehozott intézményeket,

a társadalmak folyamatos fenntartásának biztosítása céljából létrehozott intézményeket.” (Rosengren 2004, 26. p.)

Megjegyzí még, hogy ehhez a tipológiához a tér és az idő dimenzióját kell az alkalmazás során társítani.



3.6. A tudományos diszciplínák háromdimenziós tipológiája. [A kommunikáció helyének vörös színnel történő kiemelése tőlem, S. Zs.] (Forrás: Rosengren, 2004, 38. p.)

A szerveződési dimenzióban az eligazodás egyszerű, valódi hierarchia bontakozik ki belőle, mivel a fölöttes szint minden esetben magában foglalja az alatta levőket, ezzel együtt pedig mindegyik szint sajátos, csak rá jellemző karakterrel is bír. Az intézményi dimenzió az alapvető emberi értékek köré szerveződő, minden társadalomban megtalálható intézményféléseket veszi sorra. Rosengren az örök értékeket a következőképpen nevezi meg: „igazság és szépség, erényesség és szentség, hasznosság és hatékonyság”. (Rosengren 2004, 24. p.) Ennek megfelelően rendszerezi a jog, a művészetek, a politika, a vallás, a gazdaság és az alkalmazott tudományok területeit. Tipológiájának harmadik szervező ereje a szociális kontroll és a kommunikáció. Ebben a dimenzióban egyrészt elkülönített rendszerképző elemként is megnevezi a kommunikációt – vagy kissé bizonytalankodó zárójellezéssel a tömegkommunikációt. Másrészt pedig rámutat arra, hogy a többi elem – a nyelv, az oktatás, a kibernetika – mind kapcsolatban van a kommunikációval.

Egyfelől ez az ábra segít megérteni a tudományok sokféleségét, hiszen – kis túlzással – azt mondhatjuk, hogy minden kockája egy-egy tudományt jelent, amelynek egyúttal a más tudományokhoz való viszonya is leolvasható. Másrészt az ábra felfedi a kommunikáció sokféleségét. A kommunikáció téri rétege sorra-rendre mutatja például a *művészet* társadalmi intézménye irányából a *művészeti kommunikáció* anyagi (fizikai és kémiai), biológiai és pszichológiai (érzékelés és értelmezés) és szociológiai szintjeit; a vallás, jog, politika vagy orvostudomány irányából ugyanígy. Konkrét példát kiragadva: a kommunikáció-művészet-szociológia terminusokkal definiált elem nem más, mint a művészetszociológia, mint kommunikáció avagy a művészetszociológiai kommunikáció (most szándékosan a művészetszociológia eleve már ismert és használt fogalmát vettem előre). Ugyanígy jól ismert kategóriák a művészetpszichológia vagy a szakrális kommunikáció és így tovább.

A rendszer minden eleme (kis kockája) mindhárom szempontból megközelíthető. A különböző irányú megközelítések hangsúlyeltolódásokat, nézőpontiságot eredményeznek. Az előző példát taglalva beszélhetünk a művészet szociológiájáról és kommunikációjáról (bevett elnevezésekkel: művészetszociológia, művészeti kommunikáció).

A „képet” persze nem találjuk ebben a felosztásban, de már belelátjuk: a művészetekbe mindeképpen azonnal beleértjük a vizuális és a „vizuális is” művészetek képeit; a fizikában és a kémiában a tárgyi képalkotás technikái révén, a biológiában és pszichológiában felfedezzük a látás optikáját és neurológiáját, valamint a mentális képalkotást, a szociológiába a vizuális antropológia révén vetíthetjük bele a képet – hogy csak a természeti komplexitás szintjeit vegyük végig. De belelátjuk azt is, hogy a kommunikáció egésze egy lehetséges megközelítésben képi avagy képek útján, képek segítségével történő kommunikációt is jelenthet.

Végül pedig el tudom képzelni azt is, hogy a *kép* (a *képtudomány*) az előbbi vagy hozzá hasonló tudománytipológiában a *szocializáció egyik eszközeként* önállóan definiálható szerepet kap. (Rosengren egyébként nem tekinti lezártnak a rendszerét, így tehát szinte felszólítja olvasóit a továbbgondolásra.)

A vizuális kommunikáció – a fentebbiek értelmében – a képekkel és a képek által történő kommunikáció, valójában tehát nem más, mint a(z emberalkotta) képek használata.

Társadalmi értelmezésben „a kommunikáció nem más, mint emberi-társadalmi viszonyok kifejeződése, expresszív aspektusa” – írja *Szecskő Tamás*. (Szecskő 1994, 7. p.) Korábbi írásaiban nem társadalmi kommunikációról beszél, hanem a társadalom kommunikációs rendszeréről és „a társadalom kommunikációs rendszerének alapfunkciójáról”, amelynek lényege, „hogy a társadalom minden tagjához eljuttassa a társadalom újratermeléséhez nélkülözhetet-

len információkat”. Bizonyára mindez összefüggésben van azzal, hogy a kommunikáció teljességéhez a tömegkommunikáció nézőpontjáról közelít.

Szecső a kommunikáció társadalmi funkcióit sorolva az ún. MacBride-jelentésre hivatkozva nyolc funkciót közöl. Ezek:

1. tájékoztatás: a környezet eseményeinek megértésére és a megfelelő reagálásra szolgáló információk gyűjtése, tárolása, kezelése,
2. szocializáció: közös tudáslap biztosítása a társadalmi élethez,
3. motiváció: egyéni és társadalmi célokhoz döntés és tevékenység ösztönzés,
4. vita és eszmecsere: az egészséges társadalmi nyilvánosság fejlesztése,
5. oktatás: az intellektuális fejlődés és személyiség-formálódás elősegítése, szaktudások és készségek elsajátíttatása, permanens folyamatként, megfelelő tudásanyag és információ-készlet közkinccsé tétele,
6. kulturális fejlődés: az emberiség kultúrájának őrzése, továbbadása – kulturális identitások erősítése,
7. szórakoztatás: az egyén alkotóerejének rekreációja,
8. integrálás: a különböző társadalmi csoportok egymás-megismerése és megértése.

(Szecső 1994, 8. p.)

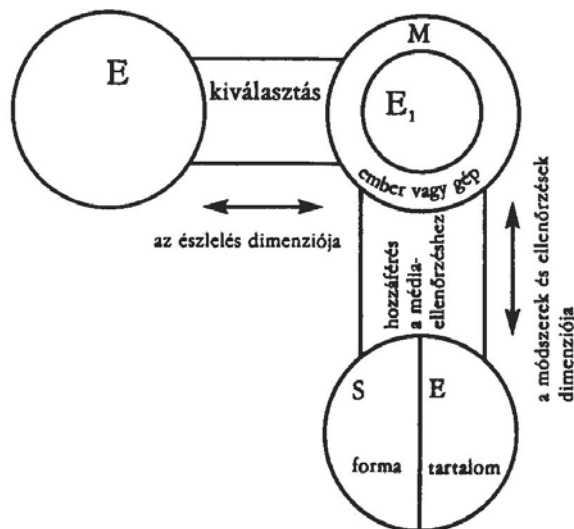
A későbbiekben (4. fejezet) szándékomban áll megmutatni, hogy ezek a funkciók vagy hozzájuk igen hasonló funkció-sorravétel a vizuális kommunikációban a képalkotói célok és szándékok taglalásával egyezik meg.

Az előzőekben a *vizuális kommunikáció* helyét vagy jelenlétét igyekeztem megkeresni a különféle kommunikációelméletekben. Ez az eljárás a vizuális kommunikációt egyfajta keresztirányú metszetben vagy beolvasztott állapotában láttatta. A következőkben *szándékomban áll* kiemelni ebből a helyzetből és *önállóan vizsgálható témaként vagy entitásként* megmutatni.

A fentebbi cél miatt néhány évvel ezelőtt megkísértem a vizuális kommunikáció értelmezésére általános kommunikációelméletek alapján modelleket felállítani. Mindegyik kísérletemet a folyamatokban, kapcsolatokban, interpretációs szintekben gondolkodás jellemezte és mára már túlhaladottnak tekintem őket.<sup>4</sup> (Sándor 2003, 7. p.)

Mielőtt hozzákezdenék társadalmi szempontú vizuális kommunikációs felfogásom kibontásához még sorra kell vennem egyes *kommunikációelméletek* kiemelt mozzanatait.

George Gerbner nagy jelentőséggel bíró médiakutatásai mellett foglalkozott a kommunikáció általános modelljének megalkotásával is (1956). Sokkal összetettebb eredményre jutott, mint amit a Shannon-Weaver – modell mutat. A kommunikációs folyamatot két dimenzióban képzele el, ahol az egyik a felfogó (vagy befogadó), a másik a kommunikáló dimenzió.



3.8. Gerbner kommunikációs modellje. (Forrás: Lázár 2001, 116. p.)

M személy (vagy bármilyen technikai berendezés) érzékel egy E eseményt, de mivel nem tudja teljes egészében felfogni, ezért kiválasztással dolgozik. Érzékleti eredménye E<sub>1</sub> (vízszintes rendszer – befogadó dimenzió). E<sub>1</sub> azonban újabb átalakuláson megy át: az eseményre vonatkozó jelzéssé átalakítás (SE) – amelynek összetevői a jelzésforma és a tartalom – történik meg. A tartalom kommunikálása sokféle módon történhet, a megfelelő forma megtalálása perdöntő kérdés. A felfogó M a kommunikáció dimenziójában (függőleges rendszer) befogadóná válik. Az esemény értelmezése nem egyszerűen egy lineáris dekódoló eljárás, hanem interakciókban valósul meg.

Úgy vélem, hogy az észlelés kitüntetett szerepe, a kiválasztási procedúra, a két dimenzióból való kilépés, továbbá az, hogy Gerbner az esztétika által használt tartalom és forma kategóriáját alkalmazta, modelljét a vizuális kommunikáció egy lehetséges értelmezése céljára alkalmas alappá teszi.

Ez a választás kielégíti a következő szempontokat:

- a kommunikációt a társadalmi-kulturális tényezők hatásában vizsgálja
- a kommunikációt interakcióként és tranzakcióként egyaránt értelmezi
- bevonja rendszerébe az észlelést és a szelektivitást
- lehetőséget ad a többféle üzenetfelfogásra és jelentésértelmezésre
- nem tekinti közvetítő közegének vagy kódrendszerének a verbális nyelvet.



*Mielőtt felvázolnám a fentebbi alaphelyzetre épített vizuális kommunikáció-elgondolásomat, néhány megállapítást kell tennem - éppen a leendő modell érdekében.*

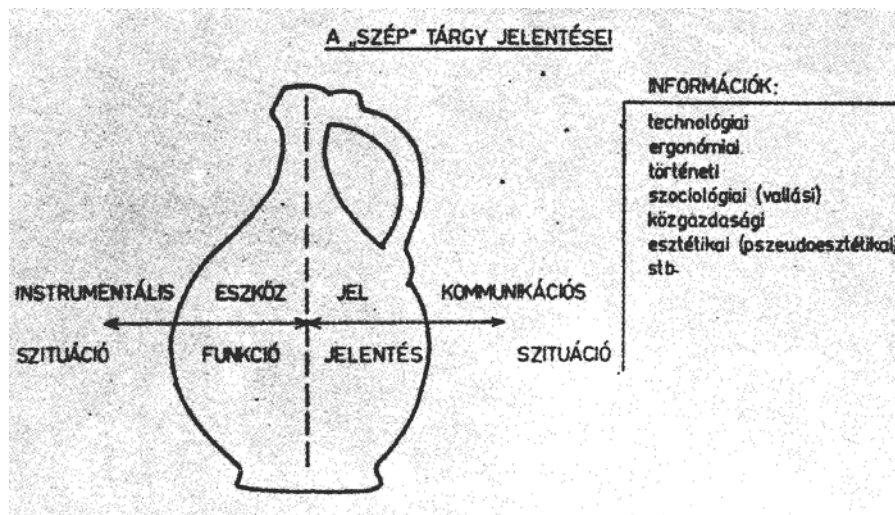
*Először is: pillantsunk bele néhány kutató vizuális kommunikációról vallott felfogásába. Rövid elemzésekkel történő bemutatásuk témám kifejtéséhez elengedhetetlen.*

A vizuális kommunikációt szokás olyanként felfogni, amelyben az üzeneteket képek továbbítják – ez a széleskörűen elterjedt gondolat egészen a kommunikáció nagysikerű hírközlési modelljéig vezethető vissza. Általában nem tekintik vizuális kommunikációnak a testbeszédet, azaz a testmozgásokat, a mimikát és a gesztusokat, mivel ezeket a megnyilvánulásokat általában nem tekintik képnek sem.

*Rosengren* tranzakciós alaphelyzetből a kommunikáció formáit verbálisra és nemverbálisra tagolja. A nemverbálisnak nevezett kommunikációs forma típusait a következők szerint sorolja: testi jelzések, zene, tánc, „közvetlenebb módon reprezentatív és imitatív” pantomim, grafika, festészet, szobrászat, építészet. Elgondolását a művészethez kapcsolja és történeti értelemben is magyarázza a reprezentatív és imitatív jelleget. A legősibb emlékek tárgyak, pl. egy furulya korát 70-40 ezer évre teszik – írja. „A mimetikus, reprezentatív funkció maradandó anyagban való rögzítése természetesen ennél sokkal későbbi fejlemény. Azonban találtak már 30 ezer évvel ezelőttről származó egyszerű (ikonikus és/vagy szimbolikus) ábrázolásokkal díszített csonteszközöket ... ugyanebből az időből állatokat vagy embereket ábrázoló apró szobrokat is ismerünk. Funkciójukat illetően e tárgyak szolgálhattak díszítésre, varázslásra, valaminek a kifejezésére (és ezek kombinációjára). Bármilyen céllal készültek is azonban, elsődlegesen a reprezentatív funkciónak kellett eleget tenniük. Valószínűleg valami fontos jelentést kommunikáltak.” Majd egyértelműen átvált a művészetre: „Hasonlóképpen használjuk ma is kommunikációra az olyan nemverbális művészeteket, mint a zene, a tánc, a festészet – melyekkel olykor talán hatásosabban tudunk kommunikálni, mint amire a verbális kommunikáció egyáltalán lehetőséget biztosít.” *Rosengren* egyébként nem használja könyvében a vizuális kommunikáció fogalmát. (*Rosengren* 2004, 55-58. p.)

*Miklós Pál* az üzenetközvetítésre fókuszálva hasonlóan érvel, de a kommunikáció funkciói közül az esztétikait kiemelten kezeli. A vizuális kommunikációt egyfelől szemantikai alaphelyzetből, másfelől a művészetre vonatkoztatva tárgyalja. A tárgyak szemiotikáját értelmezve a kommunikáció két fő közegének nevezi meg a nyelvit és a vizuálist. Gondolatrendszerében a tárgy „különálló létezőként érzékelhető anyagi jelenség” az üzenet maga (mint ahogyan a műalkotásra vonatkozóan általában is így gondolkodik: a műalkotás az üzenet maga). A

tárgy közvetít természet és ember között, ez egy eszköz - szerep, és közvetít ember és ember között, ez kommunikációs szituáció, üzenet - szerep. A két szerep a tárgyban együtt van, de az arányuk eltérő. Miklós Pál elmélete tranzaktív kommunikációs megközelítésből nagyon szépen végigvezetett, koherens rendszerű. (Miklós 1980, 77. p.)



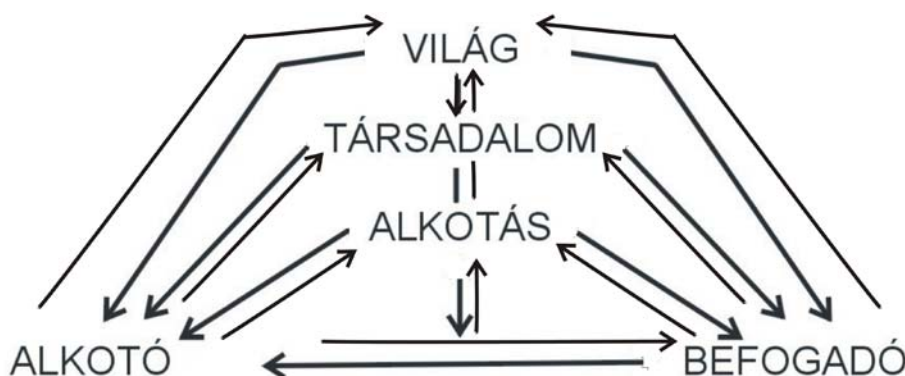
3.9. Miklós Pál: A tárgy kettős funkciójának sémája. Változatlan átvétel. (Forrás: Miklós 1980, 50. ábra/77. p.)

Ivins – bármennyire is könyvének címébe foglalja magát a szót: A nyomtatott kép és a vizuális kommunikáció – valójában nem foglalkozik a fogalom magyarázatával és magát a fogalmat sem igen használja a könyv szövegeiben. A bevezető fejezetet a képi kommunikáció taglalásának szenteli „A képi kommunikáció eltorlaszolt útjai” címmel. Itt a kép történetéről úgy ad vázlatos áttekintést, hogy különböző korokban megmutatja a kép iránti érdektelenséget vagy a megismételhető kép iránti igényt. Egyébként a nem művészi képeket is gondolatmenetébe fogadja, sőt valamelyest csoportosítja is őket, azonban – éppen témájából kiindulva – csakis a síkon megjelenítő ábrázolásokkal foglalkozik és ott is a könyvnyomtatás vagy külön lapokon kiadott sokszorosítás irányából. Egyik sommázó megállapítása arról is tanúskodik, hogy az „információ átadására készült képeket” külön választva érti a „műalkotásoktól”. (Ivins 2001, 103. p.)

Jensen ontológiai és egyben szemiotikai nézőpontú tanulmányában a vizuális kommunikációnak külön fejezetet szentel („Vizuális kommunikáció – egy jeltipológia felé”). Direkt fogalommagyarázattal nem foglalkozik, de Allan Pavio nyomán az emberi kogníció nem verbális dekódoló rendszerében az alrendszerek között látja a „vizuális” helyét (a hallási, tapintási, ízlelési, szaglási mellett), ahol tehát az alrendszerekhez a szenzomotoros ingerek kapcsolódnak. (Jensen 2003, 170-208. p.)

A fentebbiek is jelzik, hogy a vizuális kommunikációról eltérően gondolkodhatunk. Egyfelől úgy, hogy a vizualitásnak a kommunikációban elfoglalt helyét, szerepét vizsgáljuk. De a vizuális kommunikációt sajátos diszciplínaként is kezelhetjük, így tanulmányozhatjuk tartalmát és ilyen összefüggésben állapíthatjuk meg a kommunikációhoz általában vagy a társadalmi kommunikációhoz való viszonyát (és másféle viszonyait, egyéb aspektusokat is). Én dolgozatomban a diszciplinaritás szerint igyekszem vizsgálni.

Másodszor: szükségem van egy olyan összefüggésrendszerre, amelyben valamilyen emberi alkotás a kommunikáció egyik főszereplője. Ehhez egy olyan modellt<sup>5</sup> veszek kiindulási alapként, amelyben Hankiss Elemér szemlélteti gondolatai szűrletét az egyik tanulmányában. Azonban átalakítom az eredetileg irodalomra vonatkoztatott helyzetet általában az ember alkotó és befogadó tevékenységére, amely így érvényessé válik a vizuális irányultságra is.



3.11. Az alkotó, az alkotás, a befogadó, a társadalom és a világ kapcsolatrendszere. (Egy korábbi munkámban közölt ábra módosított változata, az eredeti forrása: Sándor 2003a, 7. p.)

Az ábra – úgy vélem – jól közvetíti a három főszereplő társadalomba ágyazottságát. A kölcsönösségi viszonyok több szálon is világosan kiolvashatók. Megmutatja az alkotó-alkotás-befogadó viszonylatát, az alkotó-befogadó-társadalom-világ kapcsolatrendszerét, az alkotás viszonyulását az alkotó-befogadó kapcsolatához és az alkotás-társadalom-világ összefüggését. Két ponton azonban nem megnyugtató: 1. az alkotót és a befogadót nem a társadalom teljes jogú részeként kezeli, 2. az alkotóra és a befogadóra nem érvényesíti a személynél komplexebb társadalmi szerveződések.

Harmadszor: röviden foglalkoznom kell az észleléssel és az értelmezéssel. Most csak egy kezdőkört teszek meg ebben a témában, mivel a következő fejezetben részletesebben tárgyalni fogom.

Az észlelés a megismerési folyamat része, a befogadás folyamatában a felfogás aktusának összetevője. Az észlelést a befogadásban az érzékelést követő második fázisként értelmezhet-

jük. A befogadás ugyanis az értelmezéssel és a megértéssel zárul. A folyamat egésze élményfolyamatot is jelent a befogadó számára, így az értelmezés élményhelyzet/ek átélését is magához kapcsolja.

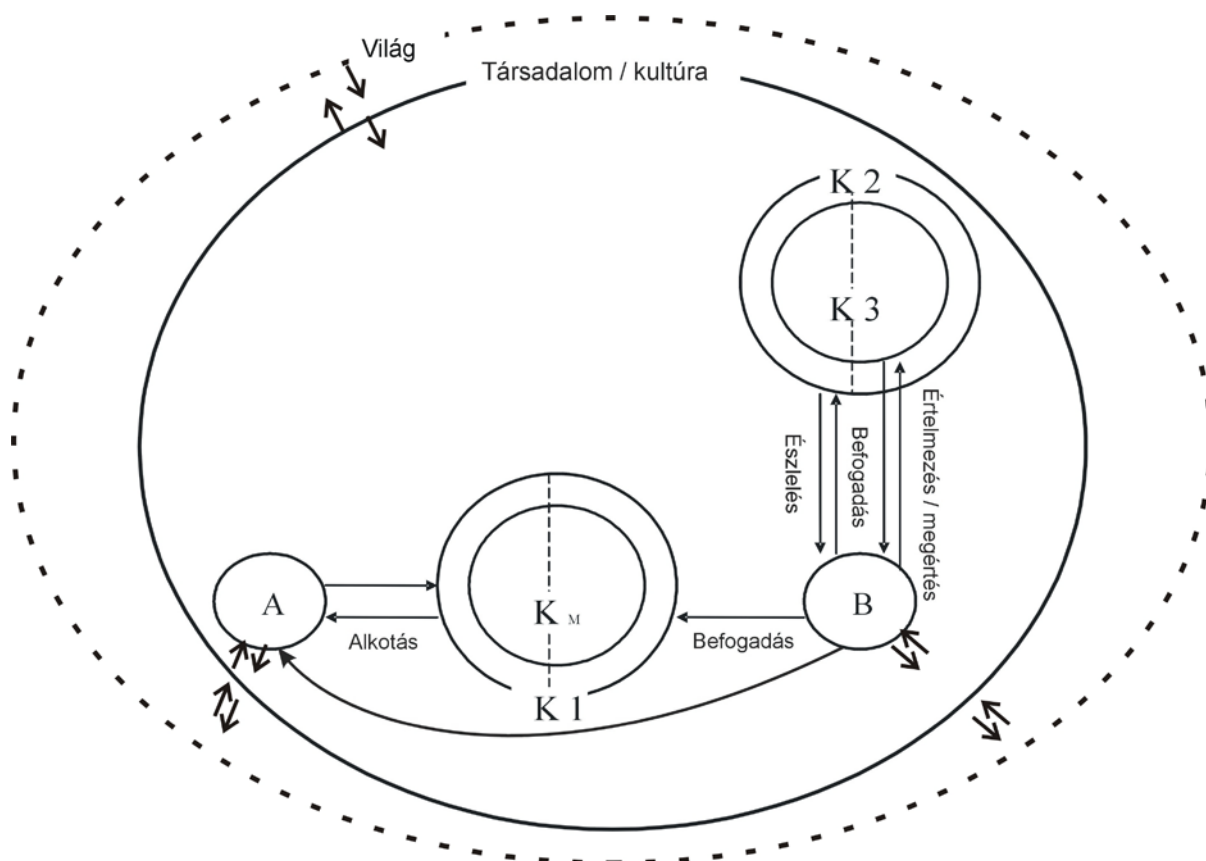
Az észlelést tehát – elkülönítve az értelmezéstől – alapvetően biológiai és pszichikai folyamatként értelmezhetjük, elfogadva a következőket: „az észlelés események sorozata, amely az észlelőn kívül levő fizikai világ eseményeinél kezdődik, folytatódik azzal, hogy ezek az események lefordítódnak az észlelő idegrendszerén belüli mintázatokká, és betetőződik az észlelőnek az eseményekre adott élményszintű és viselkedéses reakcióival”. Az észlelés tehát nem más, mint „Az érzékszervi információ felvétele és feldolgozása a világban lévő tárgyak látása, hallása, ízlelése, szaglása vagy érzése céljából; irányítja is a szervezet mozgását ezen tárgyakat illetően.” (Sekuler – Blake 2000, 549. p.)

A pszichológián kívül a művészetelméleti kutatókat, a szociológusokat és a kommunikációkutatókat egyaránt érdekli az ember alkotó- és a befogadótevékenységének feltárása. Ugyanakkor sem a pszichológia, sem más diszciplínák művelői nem tárgyalják az alkotás és a befogadás egészére vonatkozó szélességgel vagy éppenséggel a vizuális alkotásra/befogadásra vonatkozóan; sajnos általában meglehetősen szűken értelmezik tárgyukat. A meglévő eredmények felvázolása a következő fejezet feladata lesz.

Művészetelméleti indíttatásból foglalkozik a befogadással például Panofsky vagy Bourdieu is. Bourdieu a művészeti észlelést a közvetlen megértés élményével azonosítja, illetve a „megfelelő ismeretekkel nem rendelkező észlelet”-et „csonka észlelet”-nek nevezi. (Bourdieu 1978, 178. p.) Elfogadom ezt a megállapítást, de egyúttal nemcsak a vizuális művészi alkotásokra értem, hanem minden látható megismerésére, befogadására. Panofsky „rétegelt” befogadáselméletét is érintve az észlelést a jelentésértelmezést megelőző fázisként fogom a vizuális kommunikációs modellem felvázolásában használni.

*Negyedszer:* dolgozatomnak ebben a fázisában csak a *legszokásosabb, egyszerű közelítéssel beszélek alkotásról és befogadásról*. Vagyis alkotótevékenység alatt a létrehozó, teremtő tevékenységet, befogadás alatt az értelmezés vagy interpretáció műveletét értem.

Ennyi előkészület után már megkísérelhetem a vizuális kommunikáció – előző megfogalmazásaimnál összetettebb, társadalmi hatásokra jobban odafigyelő – értelmezését.



A és B – EGY TÁRSADALMI SZERVEZŐDÉS KÉTFÉLE SZEREPE:  
mint vizuális alkotó és mint befogadó

A – VIZUÁLIS ALKOTÓ SZEREP (vizuális alkotó tevékenység)

B – VIZUÁLIS BEFOGADÓ SZEREP (vizuális befogadó/értelmező tevékenység)

KM – KÉP - „MAG”

K1 – KÉP 1: az alkotói szándék szerinti kép

K2 – KÉP 2: a befogadói szerepben látott kép

K3 – KÉP 3: a befogadói szerepben meglátott/megértett kép (jelentés szint)

3.12. A társadalmi keretekben zajló vizuális kommunikáció kapcsolatrendszere. (Az ábra átdolgozott változat, eredetije: Sándor 2003a, 9. p.)

A vizuális kommunikációt egyidejűleg értelmezem akcióként (tevékenységként) és folyamatként, és értem az ember-létből következő, előző dinamizmusokat is magába záró állapotként. A vizuális kommunikáció irányul a társadalmon kívül eső jelenségekre és a társadalomra, a látható és a nem látható megnyilvánulásokra egyaránt. Az irányulás azonban sajátos, mivel a vizuális tevékenység fő szerepet játszik benne.

Áthatják a kommunikáció ágensének alkotó- és befogadó tevékenységei, ezeknek a dinamikája a vizuális kommunikáció lényeges összetevője. Egy bármilyen társadalmi szerveződés (személy, csoport, közösség, szervezet, nemzet és állam, nemzetek szövetsége) mint alkotó és befogadó azonban nem zárt entitásként, hanem identitásának teljes komplexitásában része a

kommunikatív folyamatnak, azaz állandó és folyamatos társadalmi viszonyrendszerben él és kapcsolatban van a világgal.

Az alkotó és a befogadó tevékenysége (személy esetén: gondolkodásmódja) a folyamat közben is formálódik, az oda-vissza hatás kétirányú. A vizuális (is) alkotások egy része – pl. egy gép tervrajza, egy konvencionális táblaképfestmény vagy egy szervezet vizuális arculata – a komplex alkotási folyamat egy pontján végleges fizikai formát ölt, az alkotótevékenység befejeződik. Mások, „befejezetlenek” maradnak, az alkotási folyamat lezáratlan, nyitott. Ez utóbbiak interakciókban formálódnak és általában vannak fizikai megnyilvánulásai (rögzítési vagy éppen archiválási szándékú dokumentációjuk), de lényegüket fizikai letételeik alapján egy rekonstrukciós eljárásban lehet csak megérteni. Ilyenek pl. a konceptuális művészet, vagy a város, mint vizuális (is) organizmus, vagy egy humanizált (gazdasági művelésre fogott) táj.

A befogadó üzenetértelmezése a folyamatban és tevékenység közepette születik meg, tehát nem egy lineáris lépéssor végpontjaként. Az értelmezett üzenet részben találkozik az alkotói szándékkal, részben a befogadó felkészültsége és egyénisége alapján sajátos vonatkozásokkal bír. A képek rendelkeznek egy olyan „belső maggal”, amely az alkotásban és az értelmezésben közös, ez lehet az ábrázolási téma (vagy annak valamely összetevője), de lehet egy „ősi” képtípus (pl. alaprajz) tipikus jellemzőinek típusazonos értelmezése. Úgy látom tehát, hogy a kép (jelentésének) kontextusfüggősége inkább részleges, mintsem teljeskörű jellegzetesség. (A kérdésre az alkotásról és a befogadásról, valamint a képtípusok magyarázatáról szóló fejezetekben még visszatérek.)

*A dinamizmus teljeskörű:* a befogadási folyamat azon nyomban formálja a befogadói gondolkodást is – ezt az ábra függőleges sávjában szemléltetem. A vizuális hatások témafüggetlenül és ahhoz kapcsolódva, a témától vezérelve is az értelmezés összetevői. Mind a vizuális tartalom, mind a befogadó sajátos beállítódása a közlésváltozat típusától függően kap kisebb-nagyobb szerepet és így válik a tanulási folyamatokban szerzett felkészültség (avagy szakértelem) fontossága is különbözővé. Például ábrázolási szabályok ismerete szükséges a műszaki rajzok értelmezéséhez, de egy látvány utáni ábrázolás befogadásához nem kell különleges tudás.

Le kell szögezmem, hogy a vizuális kommunikációs felfogásomban az ember egyszerre van jelen mint individuum és mint közösségi lény. Ugyanakkor nemcsak az ember, hanem más társadalmi(lag értelmezett) szerveződés is a kommunikáció ágense. Ezzel az elvont szinten tartással szerettem volna elérni, hogy a legkülönbözőbb viszonyulások beletartozók lehessenek. A viszonyrendszerek között értem az ember saját testére és énjére, mások vizuális non-verbális viselkedésére, az emberalkotta és a természeti látványok egyéni és társadalmi cso-

port-típusú értelmezésére, nemzeti vagy globális szintű értelmezésére, valamint természetesen vizuális (is) alkotások, azaz láthatók hasonló kontextusokban történő létrehozására vonatkozókat.

Végezetül: mindezek társadalmi kontextusukban, még tágabban pedig a világgal és világról alkotott képpel kölcsönös összefüggésben zajlanak.

Ábrám – úgy vélem – a világ-egész bevonásával szándékomnak megfelelő tágasságot mutat a kommunikáció tárgyát és színtereit illetően. (Az más kérdés, hogy az ember a vizuális kommunikációjában a nem társadalmihoz is társadalmasított látásmóddal fordul.)

Horányi Özséb a *participációs kommunikáció* kulcsfogalmaiként a következőket nevezi meg: intézmény, színtér, ágens. A participációs kommunikációról szóló könyv *intézményt* kifejtő tanulmányában a szerzők a részletes fogalom-meghatározást is megadják. Az intézmény fogalmát a participációs kommunikáció rendszerébe illesztve a következő értelemben használják: „a társadalomban kialakult rendszer, forma, szokás”, vagyis az egyének cselekedeteinek szabályozása, úgymint szabályok és rendszereik, a szabályok betartását biztosító mechanizmusok, mint amilyenek a szervezetek, társadalmi értékek, szankciók. Az ágensnek a probléma felismeréséhez és megoldásához vezető felkészültségeit az így artikulált intézmény fogja egységbe. (Horányi 2007, 17. p.) Az intézmény típusai alatt a nyelvet, a jogot, a moralitást, a vallást, a művészetet, a tudományt, a politikát és a gazdaságot értik.

Önként kínálkozik ezeknek a kategóriáknak a Rosengren által felépített tudománytipológia kulcsfogalmaival történő egybevetése. Megállapíthatjuk, hogy a participációs kommunikációban ebbe a kategóriába sorolnak minden olyan intézményt, amelyet az emberek a társadalmak formálásának folyamatában alakítottak ki. A társadalmak „folyamatos fenntartásának biztosítására létrehozott intézményekből” (Rosengren) azonban csak a nyelvet tekintik ide tartozónak (az oktatást és a kibernetikát nem). Úgy hiszem itt egy alapvető szemléleti különbségről van szó: a nyelv társadalomban betöltött szerepéről a tudományos közvélemény kétféleképpen gondolkodik. A kognitív evolúció elmélete szerint a nyelv folyamatos mentális változások következménye (Donald 2001) és ezért ugyanúgy ősi, mint pl. a vallás – a tanulmány úgy vélem ebbe a szellemi körbe kapcsolódik be. (A másik elképzelés szerint az ember evolúciójában a nyelv „hirtelen”, a fejlődési folyamat megtörésével jelent meg.)

Horányi a kommunikáció kereteként határozza meg a *színtér* fogalmát, azaz a színtér más szóval „kontextus, szituáció, környezet, háttér” vagy „helyzet”. Lokális színterek, amelyek térben és időben léteznek, „vannak valahol”, megállapíthatók tér- és időbeli határaik, a mozgásterek határai, ez egy „elérhetőségi intervallum”. (Horányi 2007, 11. p.) Színtér az esemé-

nyek tere, másrészt olyan környezet, amely önmagának is alakítója, harmadrészt fizikai tér nélküli lehetőség a kommunikáció létrejöttéhez, de szintériként értendő a nyilvánosság is. A részt vevő ágens(ek)ből kiindulva meghatározott szinterek: személyiség, szerep, ágensvilág; „a kommunikatívban való részesedés következtében az (individuális) ágensek integrálódnak, azaz (kommunikatív) közösséget alkotnak.” (Horányi 2001, 18. p.) Így az ágens kollektív is lehet, e szerint beszélünk pl. szervezeti vagy tömegkommunikációról.

A szintér magában nem létezik, csak az ágenssel kapcsolatban. Az ágens felkészültségeivel együtt vagy még inkább felkészültségei szerint konstituálja a szintert, így „a jelenlévő ágensek felkészültségei által kifeszülő térnek” célszerű elképzelnünk azt. (Horányi 2007, 111. p.)

Meg lehet különböztetni alkalmi és tartósan összerendezett szintereket, tartós szintértípusként sorolják például a következőket: család, szervezetek, település, nemzet.

Az *ágens* (vagy kommunikátor) a kommunikáció résztvevője. Élő individuum értendő alatta és más olyan rendszer, amely „problémát képes felismerni és/vagy megoldani”. Lehet humán, szuperhumán (emberekből álló közösség mint önálló entitás) és szubhumán (állat, gép). Az ágens – a participációs kommunikáció fogalomhasználatával: ágensként mutatkozás – leírásának kategóriái: „az ágensként mutatkozás színtere; az, ami ágensként mutatkozik; az aktor (az extern perspektívából megmutatkozás) és az ágens sajátvilága (az intern perspektívában megmutatkozás); az aktor kapacitása és a sajátvilágú ágensként megmutatkozó kapacitás; ágensstípus; ágensstípus altípusa; az ágens identitása.

Általában az ágens aktor és sajátvilág komplexe, kapacitása pedig azt mutatja meg, hogy milyen felkészültségekkel rendelkezik aktorként és sajátvilágának mik a tartalmai. „Az aktor ... felkészültségnyalábjai különböző típusú képességekből és propozicionális attitűdökből állnak”, amely utóbbiba most a tudás mellett a hiedelmet és vélekedést is beleértik. Az aktor felkészültségei maguk az attitűdök és a tudások (mi -, hogyan -, melyik – típusú tudások). Felkészültségei között vannak korlátozottak, a korlát lehet például lokális, temporális és szociokulturális. Kapacitásának input összetevőibe tartoznak a különböző modalitású percepciók képességei – közöttük a látás – és a különféle típusú feldolgozási képességek.

Az ágens számára az intézmények elérhetőségét azok a felkészültségei teszik lehetővé, amelyekkel problémák felismerésére és megoldására képes.

Az alábbiakban megkísérlem a participációs kommunikáció három, egymással szorosan összefüggő kulcskategóriáját a vizuális kommunikáció irányából szemlélni.

*A vizuális kommunikáció legáltalánosabban vett intézménye a vizualitás.* (Amely tényezői rendszere révén átvált a vizuális kommunikáció legáltalánosabb színterébe.) A vizualitást ért-



sük olyan intézményként, amely egyrészt az ember számára általában elérhető, és amely a kognitív evolúciós és társadalmi folyamatok közös terméke. Másrészt a konkrét személy számára alapvetően elérhető, gondolkodásának, világlátásának szerves összetevője. A szociokulturális keretezettség és az egyén beállítódása modellálja az individuum ezirányú, emberlétéhez kötődő felkészültségét.

A művészetek intézményén belül a vizuális művészetek jelenthetik a vizuális kommunikáció intézményeit. Azonban e mellé a vizuális kommunikációt szabályozó elemként feltétlenül odakívánczik a mindennapi élet (ha úgy tetszik: az egyszemélyben és a társas módban létezés). Az egyéb intézményekben (moralitás, tudományok, vallás, jog, gazdaság, politika) pedig szerves szimbiózisokban beépülve találjuk a vizuális vonatkozásokat.

A participációs kommunikáció intézménytípusait tehát ki kellett egészítenem a vizualitás és a mindennapi lét intézményével (egyelőre jobb híján használom ezt a fogalmat). Úgy gondolom, ez a két fogalombevezetés semmilyen akadályba nem ütközik. A *vizualitás* a kognitív pszichológia elfogadott kifejezése, a *mindennapi élet* pedig egyáltalán nem idegen a szociológiai vagy társadalomtudományi intézményfogalomtól, sem a participációs gondolkodástól. Csak rekonstruálnunk kell a társadalmi formálódás folyamán létrejött intézményeknek nevezett kategóriák előzményét, vagy ősalapotát. Vagy ugyanúgy elfogadható eljárásnak tartom, ha a hagyományosan intézménynek értett kategóriák fölötti szinten, egyfajta metaintézményként vezetjük be a fogalmat.

*A vizuális kommunikáció és a társadalmi kommunikáció intézményi kapcsolódása:*

1. a vizuális kommunikáció az ember mint társadalmi lény történeti formálódásában kialakult intézménye a vizualitás,
2. speciális, kultúrákhoz és civilizációkhoz kötött vizuális kommunikációs intézmények a vizuális művészetek,
3. a mindennapi élet, a tudományok, a moralitás, a vallás, a jog, a gazdaság, a politika mint intézmények területein a vizuális kommunikáció az ágensek problémamegoldó szándékai szerint van jelen.

A vizuális kommunikáció legáltalánosabban vett színtere – úgy vélem – a *vizuális tényezőrendszer* maga. (Amely vizualitásba-ágyazottsága révén átvált a vizuális kommunikáció legáltalósabb intézménytípusába.) Ebben az esetben részben lokális – az érzékelést és értelmezést illetően – alapvetően azonban nem a lokalitását javaslom megragadni.

A vizuális tényezőrendszer elemei különálló színterekként is értelmezhetők, ezek a következők: forma, fény, szín, vonal, felület, tér- és időábrázolási módok, optikai ábrázolási módok,

elrendezés/szerkezet-ritmus-kompozíció. (A vizuális tényezők kérdésével a dolgozat egy külön fejezetében foglalkozom.)

A vizuális kommunikáció behatol a társadalmi funkciókba és itt sajátos, alapvetően *fizikai térként megmutatkozó vizuális kommunikációs színtereket* hoz létre. Az alábbi vázlatban a fejezet első részében Szecskő Tamásnál már közölt társadalmi funkciókat használom. Melléjük rendelem azokat a vizuális kommunikáció változatokat vagy vizuális kommunikációs színtereket, amelyek betöltik őket vagy szolgálják megvalósulásukat.

társadalmi funkció	a társadalmi kommunikációs funkciót szolgáló vizuális kommunikációváltózat (vizuális (is) kommunikációs színtér)
tájékoztatás	a vizuális jelek a társadalmi élet minden területén a tömegtájékoztatás területén (a média egészét értem ez alatt a szóróanyagoktól a folyóiratokon át a televízióig és internetig) a legkülönbébb típusú képalkotások személyek és közösségek információközlésének vizuális vonatkozásai testbeszéd
motiváció	vizuális reklám testbeszéd vizuális szemléltetés
vita és eszmecsere	tudományos kutatások vizuális vonatkozása politikai kampányok vizuális arculata
szocializáció	a település, a lakás (mint vizuálisan is ható élettér) és a tárgyak társadalmi csoportok és az egyén vizuális jellemzői és jelrendszerei az egyén teste
oktatás	vizuális szemléltetés vizuális tapasztalatok szerzése és ismeretközlés vizuális kompetencia, képességek, gondolkodás fejlesztése
kulturális fejlődés	múzeumok, kiállítóhelyek, digitális gyűjtemények: az egész emberalkotta képi világ (benne vizuális művészetek is) kulturális termékek képanyaga (vizuális összetevője)
szórakoztatás	szórakoztató kulturális jelenségek vizuális összetevői vizuális játékok
integrálás	különböző társadalmi csoportok testi-öltözködésbeli jelrendszere, a téma vizuális bemutatásai, dokumentumai

3.13. A társadalmi funkciók és a vizuális kommunikációs színterek kapcsolata. (Ábra: Sándor)

Szükségesnek tartom megjegyezni, hogy az áttekintésben az ismétlődések természetszerűek, azaz ugyanaz a vizuális kommunikációváltozat vagy vizuális (is) színtér több társadalmi funkciót is szolgálhat.

A vizuális kommunikáció ágensét a társadalmi kommunikáció keretében a humán – nem humán irányból taglalva azt látjuk, hogy betöltheti ezt a pozíciót az ember mint individuum, elláthatják emberek csoportosulásaként létrejött különböző szerveződések (azaz a társadalom „szintjei”) és lehetnek kommunikátorok egyes aktusokra vagy folyamatokra programozott gépek, szoftverek. Az individuum vizuális kommunikációs színtereken két (vagy három) irányból válik ágenssé: alkotótevékenysége és befogadó-világelemző (és megfigyelő) tevékenysége révén. A különféle komplexitású társadalmi szerveződések egységként megmutatkozva a színterek viszonylatrendszerében kommunikátorként viselkednek. A képelőállító gépek és szoftverek esetében a technikai képek előállító apparátusai (Flusser) és rendszerei az ember-gép-kép viszonylatban ágensként is értelmezhetők, mivel tölcészerűen rétegződő tranzaktív helyzetükben kielégítik az ágens fogalmát. (Ebben az összefüggésben két meggondolandó áll elő: 1. ne feledjük, hogy a gépek és szoftverek ugyanakkor az ember gondolkodásának termékei és az ember által megalkotottak; 2. a gépekhez és szoftverekhez hasonlóan vajon lehetne-e minden mediális helyzettel is rendelkező entitást ágensként kezelni – azaz az ember kommunikál-e a képet megvalósító anyaggal és eszközzel, és belelátja, hogy amaz pedig vele.)

Az ágensként mutatkozás minden *felkészültségbeli* összetevője (tudások, hiedelmek, vélekedések, és így tovább) a vizuális kommunikációban is jelen van, a képességek (avagy a vizualitás irányából szemlélt képességek, pongyolábban és a vizuális nevelésben megszokott módon: vizuális képességek) azonban kitüntetett szerepet kapnak.

A vizuális kommunikáció és így az egyén mint ágens vizuális felkészültsége ugyanis – véleményem szerint – két szinten van jelen az ember életében. Egyfelől az ember-léthez kötődően meglévő, látáson alapuló kommunikáció szintjén, ebbe beleértem most a biológia és mentális meglévőséget és a genetikailag kódoltságot egyaránt. Másrészt a tanult vizuális kommunikáció szintjén. Ez utóbbival kapcsolatban tulajdonítok kiemelt szerepet az egyén képességeinek. Nagy József a kompetenciák egymással történő áthatásában és hierarchiájában gondolkodik a kognitív képességekről. A kognitív kompetenciát komplex és egyszerű képességek, illetve az utóbbiakat szervező kognitív komponensek (rutinok, készségek és ismeretek) összefüggésében írja le. A vizuális képességeket a kompetenciák két típusába építi be: egyrészt a kognitív kompetencia fejlesztésének területén a kognitív képességek rendszere és fejlődése részeként,

másrészt a személyes kompetencia fejlesztése területén az *önállóságra nevelés és az ezzel kapcsolatos élményszükséglet fejlesztése gondolkörében* találjuk meg. A kognitív kompetenciákban a gondolkodási képességek a kognitív kommunikációs képességek és a tudásszerzés képességeinek viszonylatában jelennek meg. Most csak a tudásszerzés és a kommunikáció irányából szemléljük a témát. A tudásszerző képesség nem más, mint az ismeretszerző és a problémamegoldó képesség, valamint az ezek egymásra hatásából szerveződő alkotóképesség. Nagy József nem emeli ki ugyan a vizualitást, de az így feltárt teljes rendszerbe beleértendő. Ugyanakkor a kognitív kommunikáció képességrendszerét alkotó három elem szerveződésében tisztán ott látja a vizuális kommunikációt (sajnos, ez alatt kizárólag az ábraolvasást és az ábrázolást érti) a nyelvi kommunikáció (ami a verbális ismeretközlést és ismeretszerzést jelenti), illetve a formális kommunikáció (ez a formalizált ismeretközlés- és vétel) mellett. (Nagy 2000, 117. p.) A személyes kompetenciák között az önállóságra nevelés folyamatában az önellátásra nevelés fontos összetevőjeként határozza meg az élményt. „Az *élményszükséglet* öröklött motívum, amelynek az a funkciója, hogy az élmény által létrehozott aktuálisan felfokozott feszültséggel hozzájáruljon a pszichikum egyensúlyának optimalizálásához.” (Nagy 2000, 264. p.) Nagy József csak az esztétikai töltetű élményszükséglettel, annak perszonalizációjával foglalkozik – és ez alatt a művészi élményeket érti. Úgy vélem ez így hiányos, hiszen a köznapi élmények (amelyek egyébként szerintem szintén esztétikaiak is) ugyanolyan fontosak a személyiség fejlesztésében. A zene, az irodalom és a vizuális kultúra motívumrendszereit tárgyalja, kiemelve, hogy, az ezekben történő pedagógiai válogatás mennyire fontos. Hangsúlyozza a „befogadói élményszükséglet folyamatos és gondos kielégítését”, mert így „a vizuális esztétikai attitűdök átfogó készlete” halmozódik fel. A befogadó-képességek és az önkifejezési képességek fejlesztését részletesen taglalja. Benne a zene és az irodalom mellett a vizuális befogadó- és önkifejező képességet, a képességfejlesztés legfontosabb mozzanatait magyarázza.

A vizualitás irányából szemlélve az általános képességek közé tartozik az esztétikai és a megismerési vagy gondolkodási képesség. Komplex képességek az ismeretszerző, alkotó és interpretációs képességek (ez utóbbit szokták befogadó vagy intellektuális elemző képességeknek is nevezni).

A hierarchikus kapcsolatban az utóbbiak ez előbbieik alképességei, egy képesség elérése (vagy birtoklása) számos más alképességet is magával von (vagy kissé máshogyan: egy képesség elérése csak számos más alképességen keresztül lehetséges). *A képességek felkészültségek*, és mivel soha nincsenek magukban, egy felkészültség mozgósítása egyúttal az ágens olyan fel-

készültségeit is mobilizálja, amelyet a színtér és a kommunikációs célok szerveznek rendszerbe. Ez pedig a képességcsaládok szisztémáját eredményezi.

A vizuális képességek kommunikációs szituációkban fejlődő (pedagógiában: fejlesztendő), vizuális kommunikációs színtereken leírható képességei közül a leghangsúlyosabbak a vizuális alkotó- és befogadóképessegek.

Ezek fejlődésének kapcsolódó szükségletei a következők:

1. a vizuális megjelenítés elemeinek (mint a vizuális kommunikáció szellemi közegének) és a vizuális megjelenítés technikáinak (mint a vizuális kommunikáció fizikai közegének) használatára vonatkozó képességrendszerek és ismeretek
2. a vizuális úton generált általános képességek, mint
  - a) élményképesség
  - b) megfigyelési képesség
  - c) emlékezet képessége
  - d) elképzelés és fantázia képessége
  - e) a szelekció, redukció és absztrakció képessége.

A vizuális megismerő képességek elsősorban ezek iskolázásával fejlődnek.

*Így egyetlen vizuális úton stimulált képesség tárgyalása képességcsalád (összefüggő képességtartomány, képességbokor) feltárását eredményezi, amelyhez ismeretek kapcsolódnak. (Sándor 2003a, 95. p.) A színtéren kibontakozó képesség- és ismeretcsaládok a vizuális kommunikációban a felkészültségek hierarchikus és párhuzamos szerveződésű rendszereit hozzák létre.*

Az alábbiakban bemutatok egy példát a vizuális képesség olyan értelmezésére, amely képességcsalád és ismeretek együttes rendszerét jelenti. Részlet egy esettanulmányomból, amely eredetileg 2001-ben készült majd a TÁMOP 3.1.9. *Képességek diagnosztikus értékelése* kutatás vizuális képességekre irányuló rész-témája keretében 2009-ben átdolgoztam. (SZTE, rész-téma kutatásvezető: Kárpáti Andrea.)

### ↓ SÍKBÁB ALKOTÁSÁNAK KÉPESSÉGE MINT FELKÉSZÜLTSG

az alkotás során használt/alkalmazott (al)képességek (képesség, készség, jártasság, attitűd) és ismeret:

vizuális élményképesség és megfigyelési képesség

a mesék, (számára) érdekes történetek kedvelése

a vizuális fantázia és emlékezet képessége

vizuális elvonatkoztatás képessége

transzpozíciós jártasságok

vizuális kifejezőképesség (síkon - térben)

készség a lényegmegragadásra, a szuggesztióra

vizuális ábrázolóképesség (síkon - térben)

jártasság a síkon megjelenítő tárgyábrázolásban

képi elképzelés képessége (prekonceptió)

vizuális nyelvi képességek

jártasság a vizuális minőségek, viszonylatok használatában

karaktermegragadó és -megjelenítő készség

forma- és színismeret

rajztechnikai képességek

vonalképzés és színezés jártasságai

eszközhasználati jártasságok

készség a ceruza és az olló használatában

anyag- és eszközismeret (papír, ragasztó, ceruza, olló)

konstruáló képességek

jártasság a nyírás, ragasztás, illesztés műveletiségében

(az alkotás használható/minőségi elkészítése után mondhatjuk:)

**= KOMPETENS A SÍKBÁB KÉSZÍTÉSÉBEN**

(és a rendszer még bizonyára nem teljes...)

[megfontolandó: hol lép be a kreativitás...]



3.14a-e. Felkészültségek mozgósítása a síkbáb készítésének folyamatában. MECTFK gyakorló iskolája, Sárospatak. (Fotók: Sándor, 2001.)

A felkészültség tehát – pusztán az alkotótevékenység irányából szemlélve is – komplex rendszerként értendő.

### 3.2. vizuális kommunikáció, vizuális kultúra

Vizuális kultúra és vizuális kommunikáció a társadalmi életet egymástól elválaszthatatlan szövedékben hatja át. Ugyanabban az alaphelyzetben – vagyis a vizualitás közegeiben – közelítünk mindkét kérdéskör esetében, csak egyszer a kommunikáció, másszor pedig a kultúra nézőpontja a hangsúlyosabb.

*Herbert* a vizuális kultúráról szóló tanulmányában az akadémiai diszciplinaritás igényével kínálja a téma tanulmányozását, elnevezésül a Visual Studies-t választva. „A 'vizuális kultúra' már régóta ismert kifejezés a hangsúlyosan vizuális aspektussal rendelkező emberi produktumok összességére vonatkozóan – beleértve azokat is, amelyek a társadalmi praxis dolgaként nem viselik magukon a művészet védjegyét.” A vizuális művészeteken túl kívánja terjeszteni a fogalmat, ezt három szempontból gondolja megtenni. 1. A „vizuális alkotások közösségének demokratizálása”, mivel „más vizuális alkotások ugyanolyan esztétikai és ideológiai komplexitással bírnak”. Így bármely vizuális alkotás a tudományos vizsgálódás tárgyává válhat. 2. A világ egészére vonatkozik, „kutatási területét nem súlyosan terhelt kulturális fogalmak mentén határozza meg, hanem transzkulturálisan is működő fiziológiai jellegzetességekre támaszkodva: a világon mindenkinek van szeme, és ezek a szemek képesek a látásra.” (Ugyanakkor tárgya nem irányul a biológiára és nem redukálódik az antropológiára.) 3. Egyfajta dematerizáló jellemzővel is bír, mert vizsgálata eltolódik a „dolgozról a látás folyamat felé” és mert hangsúlyosan kezeli a „képtermelés” nem dologiként megvalósuló változatait, a filmet, videót, televíziót és a számítógépes képalkotást. (Herbert 2003)

*Mirzoeff* a vizuális kultúráról írott könyvében eltér a korábban használatos vizuális kultúra értelmezésektől, akár a „a képtörténet”, akár a „vizualitás társadalomelmélete” megfogalmazásait tekintjük. A vizuális kultúra kutatási tárgyát azokhoz a vizuális eseményekhez köti, amelyek során a fogyasztó vizuális információhoz, jelentéshez vagy örömhöz akar jutni. A vizuálist mint szociális interakciót, vagyis az osztállyal, a fajjal, a természetes és társadalmi nemmel összefüggő identitások meghatározásának folyamatosan állásfoglalásra készítő helyét érti. Ez – úgy gondolom – perdöntő mozzanat a vizuális kultúra értelmezésében, egyébként pedig tökéletes összhangban a participációs kommunikáció színtér-fogalmával (Horányi 2007). Az új, modern felfogásban tehát *Mirzoeff* a látást egy helyként, ráadásul az értelmezés létrejöttének és versengésének helyeként határozza meg. („... modern tendency to picture or visualize existence”; „Visual culture is new precisely because of its focus on the visual as a place where meanings are created and contested.”) (*Mirzoeff* 1999, 6. p.) A vizuális kultúra

így egy képlékeny interpretációs rendszer, az értelmezés középpontjában a személyek és a csoportok vizuális médiára vonatkozó reagálásával.

Mirzoeff a vizuális kultúrát interdiszciplináris kategóriának tekinti, amelyet egy speciális, a látáson alapuló érzékelési rendszer jellemez. Ugyanakkor az interdiszciplinaritást nem egy lebegtetett helyzetnek tartja, azaz nem egy más diszciplínából összerakott köztes állapotnak. Felfogásának megmutatásához Roland Barthes meghatározását idézi: „Ahhoz, hogy interdiszciplináris munkát folytassunk, nem elég fognunk egy tárgyat (egy témát) és köréje szerveznünk két-három tudományt. Az interdiszciplináris kutatás olyan új ténszerűség megteremtéséből áll, amely egyikbe sem tartozik.” (Mirzoeff 1999, 4. p.) Ugyanakkor formálódó tudománynak nevezi, amelyet még nem lehet adottnak tekinteni, könyvével, munkájával a vizuális kultúra kutatási területének meghatározásához kíván hozzájárulni.

A tudományági besorolásban lényegében hasonló álláspontot képvisel a vizuális kultúrakutatás másik nagy személyisége, *Mitchell*. A „növekvő számú diszciplína” közepette – a vizuális kultúrát „hibrid interdiszciplínának” nevezi. Miközben egy eszmefuttatásban a „nem diszciplináltságot” is taglalja, *tendenciájában* a vizuális kultúrát is *nem diszciplinálnak* minősíti. Hibrid interdiszciplínaként a művészettörténetnek az irodalomtudománnyal, a filozófiával, a filmelmélettel, a médiatudománnyal, a szociológiával és az antropológiával való összekötését látja benne. Nemdiszciplináltságában pozitívan ítéli meg, hogy ebben a helyzetében a vizuális kultúra kutatás nem zajlik túlságosan gyorsan, intézményesülése nem történik meg. Így a vizuális kultúra inkább problematika, mint jól meghatározott elméleti tárgy lehet és ez előrevivő állapot. A vizuális kultúra körébe tartozónak mond minden látható, emberalkotta formációt, illetve másfelől a társadalmasított nézést/látást magát, vagyis a vizuális kultúrának „nem csak a képek értelmezésén kell alapulnia, hanem annak a társadalmi mezőnek a leírásán, amely magában foglalja a tekintetet, a szubjektum, az identitás, a vágy, az emlékezet és a képzelet konstrukcióit is.” (Mitchell 1995)

Az 1980-as évekre a *vizuális kultúra kutatása Magyarországon* is jelentős eredményeket ért el, amelyek alapokat jelentettek a következő évtizedekre is.<sup>6</sup>

A korábbi évtizedekből figyelemre méltó egy, az MTA Vizuális Kultúrakutató Bizottsága számára készített vitaanyag (szerkesztője Horányi Özséb, 1980). Ez a munka lényegében és alapvetően társadalomtudományi szempontú. A vizuális kultúra meghatározása mellett foglalkozik a vizuális kultúráltság, a vizuális szemléletű érték kultiváció kérdéseivel és a kommunikáció tárgykörébe is bekapcsolódik. Most csak a vizuális kultúra tárgyát meghatározó szöveget idézem: „A vizuális kultúra területébe tartozik a társadalmi praxis (s benne – természet-



szerűen – az ember egyéni viselkedésmódja, életmódja) minden olyan megnyilvánulása, amelynek (tárgyasult formában) közvetlen vagy közvetett eredményeként vizuális jelenségek jönnek létre.”

*Elkins* könyvét a vizuális kultúra diszciplínaként értelmezése szolgálatában írta, bevezetőjében a vizuális kultúrát a kultúratudomány és a vizuális tudomány viszonylatában értelmezi. A vizuális kultúrát szűkebb területűnek látja, mint a kultúratudományt. Utal arra, hogy számos különböző definíció létezik, melyek közül egy olyan rövid megfogalmazást emel ki és tart jónak, amely tudományos kutatók értelmezési áramlásán ment át (ezért Georg Roedert és előzményként Gertrud Steint hivatkozza) és amely így szól: „a vizuális kultúra az, amit látunk”, miközben a látható attól függ, „hogyan lehet látni és hogyan nézzük azt”. (Megjegyzem, hogy ez Miklós Pál értelmezésénél lényegesen szűkebb. Nem tartalmazza ugyanis a tényként létező, anyagban - fizikailag megkonstruált világot. Úgy vélem, a látható tárgya egyfajta lefagyasztott állapotában is a kultúra / vizuális kultúra összetevőjeként értelmezendő.) *Elkins* a terület vizuális kultúra tudományként vagy visual studies-ként definiálásának történetét felvázolva megállapítja, hogy a folyamat az ezredfordulóra megtorpant, mivel a már létező diszciplínák fenyegetve érezték magukat. A vizuális kultúra és a művészettörténet viszonyában megállapítja, hogy a diskurzusokban a következőket látják drámainak: a vizuális kultúra irányából a művészettörténet eltávolodik a mindennapoktól, a művészettörténet irányából szemlélve viszont a vizuális kultúrából „hiányzik a történeti tudat, teljesen áthatja a vizualitás leegyszerűsített fogalma, nem törődik a mediális különbségekkel, hidegen hagyják az értékelés kérdései”, ráadásul eklektikus tárgyában és módszereiben. Ugyanakkor *Elkins* szerint ez nem valóságos szembeállítás, mivel a művészettörténet „korlátozott ismeretén” alapszik.

A vizuális kultúra interdiszciplinaritásának meghatározása függ attól, hogy magát az interdiszciplínaritást miként tekintjük. Önmagát a vizuális kultúrát akadémiai diszciplínaként kezelők közé sorolja. Véleménye szerint a diszciplínaként-tekintés feltétele, hogy értelmezési módszerhez, „alapszöveghez” lehorgonyozott legyen. Erre a feladatra jónak tartja a „a tekintet (gaze) elméletét” Foucault-hoz kapcsolva. Az interdiszciplinaritást nem tudja elfogadni egyik értelmezési variációjában sem (hármát vázol fel).

Diszciplínaként tekintve a vizuális kultúra és a visual studies fogalmát egyenrangúként kezeli. Ebben a vonatkozásban sommázólag megállapítja: „A visual studies eddig csak csavargott a diszciplínák területén, de elkerülhetetlenül fel fog töltekezni speciális kompetenciákkal, központi szövegekkel és preferált módszerekkel, és végül diszciplínaként fogja magát meghatározni.” (*Elkins* 2003)

*A vizuális kultúra kutatás 1990-es évekbeli világába*, a téma körül gyűrűző kérdésekbe meglehetősen jó bepillantást enged az Október című folyóirat egyik száma, ahol a terület kutatói egy, a szerkesztő által generált kérdéssor (problémahalmaz) mentén (vagy ellenében) fejtik ki meglátásaikat. A Vizuális Kultúra Kérdőív<sup>7</sup> a diszciplínaként-tárgyalásra fókuszál és ennek szellemi-szemléleti körében az elfogadott diszciplínák és kialakult konvencionális(nak tekinthető) művészetek értelmezésére történő visszahatást emeli ki.

Az Október egyik tanulmányában Rodowick részletesen foglalkozik a lessing-i művészetkategorizáció<sup>8</sup> filozófiá(k)ban megmutatkozó hatásával, megállapítva, hogy az anyagban megvalósuló, anyag által közvetített művészetek háttérbe szorulnak, mivel a filozófia preferálja a gondolat közvetlenségét és mivel a reprezentációelmélet „alapja a virtualitás”. A vizualitást „paradox jelenségnek” nevezi, többek között azért, mert időbeli lényegével ellentétben a filmre is használatos fogalom. A digitális művészetek tovább fokozták az ellentmondásokat: „csak még inkább összezavarták az esztétika elméleteit, mivel híján vannak a szubsztanciának, és ebből adódóan tárgyakként nehezen azonosíthatóak.” Hiányolja egy koherens, médiumfüggetlen művészetfilozófia megalkotását. „Ami engem leginkább érdekel a mai vizuális tudományban az nem a médiumok feltételezett különbözőségéből fakad, és nem is a nézők kulturális etnográfiájából. Valójában egy filozófiai jellegű problémát kellene megoldania a *visual* és a *cultural studies*nek is: az új média történeti megjelenésével létrejött implicit koncepciók megalkotását és kritikáját.” (Rodowick 1996)

*Martin Jay* a vizuális kultúra kérdései kapcsán hasonló mozzanathoz kapcsolódik, amikor a vizuális művészetek, a művészettörténet és a kultúratudomány kapcsolatát feszegeti. A „művészet intézményének krízisét” látja meg és úgy ítéli, hogy a művészettörténet vizuális kultúrába olvasztása elkerülhetetlen, a vizuális kultúra hiteles tárgyalási alappá vált és többé kikerülhetetlen. „Bármennyire is pontatlan és nem megfelelő a vizuális kultúra antropológiai fogalma, a jövőben is számolnunk kell vele.” (Jay 1996)

*Miklós Pál* Magyarországon az első kutatók között van, aki a vizuális kultúra kérdésével foglalkozik. Már az 1970-es években egy jól taglalt rendszerben gondolkodik a témáról. Felfogásmódja olyan nagy hatású, hogy teljes mértékben átvette az előbb idézett MTA vitaanyag és adaptációival együtt olvashatjuk – többek között – S. Nagy Katalin vizuális kultúra témában szerkesztett 1982-es kiadású könyvében is.

„Vizuális kultúrán értem egyrészt

- (a) a szem számára (is) felfogható teljes tárgy- és jelenségvilágot (korpusz), másrészt
- (b) a teljes vizuális tárgy- és jelenségvilág ember általi használatát - alakítását, teremtését és felhasználását (performancia), végül
- (c) a teljes vizuális tárgy - és jelenségvilág használatára való képességet - alkotóképességet és vele élni tudást (kompetencia).” (Miklós 1980, 149. p.)

Egyformán belelátja a fizikailag megalkotottságot (vagy fizikailag létezőt), az ember fizikai/tárgyi világra irányuló tevékenységeit és az ember képességeiből és kompetenciáiból a tevékenységekhez kapcsolódókat.

Miklós Pál vizuális kultúra definíciója az emberre, az individuumra vonatkozik és – legalábbis ezen a definíciós szinten – nem mond semmit a vizuális kultúra egyéb társadalmi összefüggéseiről. Ezért az elgondolás alapkarakterének megtartásával más nézőpontból gondolkodom a kérdésről. A gondolat hármas tagoltságát átértelmezve: 1. a kultúra anyagi-vizuális tényei, 2. az anyagi-vizuális tényekre irányuló társadalmi aktusok és szerepek, 3. a társadalom (különböző szerveződéseinek) előzőek szerint vett aktusokra vonatkozó felkészültségei.

A következő vázlatban Miklós Pál értelmezésének belső szellemi magját megtartom, mivel felosztásában a hármasság (világ, az ember kifelé [is] ható tevékenységei, az ember „belső” világa) rokon a szemléletemmel vagy annak egyik összetevőjével. Azonban meglehetősen alaposan átalakítom vagy legalábbis megkísérlem átalakítani az alábbi fő elvek szerint: 1. a tárgy- és jelenségvilágban ne legyen végletesen differenciáló tényező a művészet, a művészeti csak egyféle cél a meglévő és lehetséges sokféle képalkotási cél közül; 2. a használat és a használatra vonatkozó képességek a társadalom legkülönbözőbb szerveződéseire („szintjeire”) érvényesek legyenek, ne csak az egyénre; 3. a „használat” ne pusztán tevékenységet jelentsen, hanem a hozzáférés, az elérhetőség módjait is, amibe a kultúramegőrző funkció is beleérthető; 4. a képességek és kompetenciák helyett szélesebb körűen a társadalmi formációk felkészültségei (benne a tudás) szerepeljenek.

Megjegyzem, hogy a társadalom szerveződési szintjeit a Rosengren által használt bontásban értelmezem, azaz: egyén és csoport; helyi, regionális, nemzeti és nemzetközi közösség, hálózat; hivatalos szervezet; települési önkormányzat; társadalom, nemzet, állam; szuverén államok koalíciója és nemzetközi szervezete. (Rosengren 2004, 63. p.)

vizuális (is) kulturális tények: a szemmel (is) érzékelhető tárgy- és jelenségvilág	a társadalmi szerveződések előző kulturális tényekre irányuló viszonyai: elérésük módjai	a társadalmi szerveződések előző elérési módokra vonatkozó felkészültségei
érintetlen természet	<p>egyén/csoport vizuális befogadó, esztétikai és fizikai (instrumentális) kapcsolata, az érintetlen természet látványaiban való részesülés</p> <p>nemzetközi szinten: természeti jelenségek világörökséggé váló értelmezése</p>	<p>(természeti) anyag- és tárgy-értelmezési képesség és kompetencia, ismeretek</p> <p>(természeti) tárgy/jelenség - ismeret esztétikai érzékenység, nemzetközi szinten: természeti jelenségek világörökséggé váló megbecsülése</p>
humanizált természet	<p>természeti tárgy/látvány - átalakítás egyéni és társadalmi célok érdekében</p> <p>nemzetközi szinten: a természet egésze humanizációs átalakítása</p>	<p>(természeti) anyag- és tárgyalakítási képesség és kompetencia, ismeretek</p> <p>természeti tárgy/jelenség - átalakítási képesség és kompetencia</p> <p>esztétikai érzékenység</p>
emberalkotta, egészben és részben vizuális jelenségvilág	<p>egyéni/csoport vizuális (is) alkotó- és befogadó tevékenysége, vizuális (is) gyűjtemények használata</p> <p>egyén/csoport/közösség/szervezet képfelhasználása</p> <p>egyén, csoport, közösség, szervezet és nemzet vizuális arculatának létrehozása, értelmezése, bemutatása</p> <p>társadalom (civilizáció) jellegzetes képeinek megteremtése és megőrzése</p> <p>szervezet egészében és részben vizuális jelenségvilág gyűjtésére, megőrzésére (archiválására) és bemutatására vonatkozó tevékenysége</p> <p>nemzetközi szinten: globalizált képek alkotása</p>	<p>az egészében és részben vizuális jelenség megalkotásának és értelmezésének képessége</p> <p>az egészében és részben vizuális jelenségvilág ismeretrendszerei, ezek használatának képessége</p> <p>esztétikai érzékenység</p> <p>vizuális (is) értékek megítélésének és választásának képessége</p>

3.15. A társadalmi nézőpontból tárgyalt vizuális kultúra szerkezete. (Szükséges esetekben konkrét társadalmi szerveződés-típus kiemelésével.) (Szellemi előzmény: Miklós Pál definíciója, átalakítás/ábra: Sándor)

Az egyén pusztán rápillantásával, más társadalmi szerveződések a pusztá tudomásul vétellel a vizuális kultúra ernyője alá (is) vonják az érintetlen természetet. Az egészében vagy részben vizuális jelenségvilág (Miklós Pálnál: „emberalkotta tárgy- és vizuális jelenségvilág”) nemcsak a fizikailag anyagban megfogható megalkotottságot jelenti, hanem a számítógépes virtuális megalkotottságot is, de nem jelenti az ember úgynevezett mentális képeit. Ehhez hasonlóan képek alatt az úgynevezett külső képeket értem, az emberalkotta világba pedig nemcsak síkon megjelenítő képiséget, hanem a tárgyakat és az ennél tágabb értelemben vett tárgyviszonyokra alapozott vagy szigorúan vizuális jelenségeket is belelátom. Az esztétikai érzékenység a vizuális kultúra viszonylatában most a vizualitáson alapuló esztétikai ítéleteknek a társadalmi szerveződések modellációjában történő érvényesülését jelenti.

*Nyíri Kristóf* az ember megismerési színtereit a kommunikációs technológiák fejlődésének tükrében egy időrendi rendszerben látja. A kultúra változásában több szempontból is igen jelentős szerepe van a képeknek. Egyik írásában a McLuhan köréből eredő kultúraperiodizációt idézi, amely szerint négy szakaszra osztható a kommunikációs technológiák története:

1. elsődleges szóbeliség; 2. írásbeliség; 3. könyvnyomtatás; 4. „másodlagos szóbeliség”, amelyet az elektronikus információ-feldolgozás és -továbbítás hozott létre.

Korábban ő is elfogadta ezt az osztályozást – írja –, ma már azonban egy differenciáltabb megkülönböztetés-listát javasol:

1. mimetikus kommunikáció, „jó okunk van feltételezni, hogy a nyelv először mint vizuális jelrendszer alakult ki”
2. az elsődleges szóbeliség kultúrája, „a társadalom által birtokolt tudás ... nagytekintélyű szövegek állandó ismételtetése során bevészt, könnyen felidézhető formulákban raktározódik”
3. képi kommunikáció „a legkorábbi barlangfestményektől az ősi piktogramokon és középkori és modern rajzokon át a fényképezésig és a XX. század ikonikus szimbólumaiig”
4. ideogramok (hieroglifák)
5. szótagírás és alfabetikus írás
6. tipográfia (könyvnyomtatás)
7. másodlagos szóbeli kommunikáció kora (a távírótól a videóig)
8. számítógépes kommunikáció, amely „felhasználók hálózatát teremti, akik egymással *multime-diális* dokumentumokat váltanak”. (Nyíri 2007b, 34. p.)

Vegyük észre, hogy a fentebbi rendszer nem lineáris, mivel több pontján sávosan vagy még inkább tölcsérszerűen egymásba hatoló elemeket tartalmaz. A képi kommunikációt (a képkorszakot) kiragadva azt látjuk, hogy együtt él a hieroglifikus korral és az írás korszakával, lefedi a könyvnyomtatás idő-szakaszát (sőt azt hiszem, hogy a technikai fejlődéssel összefüggésben egyre mélyebbre hatol), vígan tovább él és új lendületet kap a fotó, a videó és a multimédia (vagyis a technikai kép) korában.

*A vizuális kommunikációról és a vizuális kultúráról – szándékaimnak megfelelően – megkísérlem egy tágas értelmezést feltárni, azaz nemcsak az egyénre, hanem a társadalmi szerveződés legkülönbözőbb szintjeire, avagy a kommunikáció legkülönbözőbb színtereire érvényessé tenni. Ezek a problematikák azonban a továbbiakban a megismerés-gondolkodás-képalkotás fogalmi kategóriái mentén messze túlnőnek a dolgozatom keretein.* Fő célom, a megjelenített vizuális képek tipologizálása és ez nem igényli a megközelítésmód hasonló tágasságát. Sőt, talán ellehetetlenítené a fő cél megvalósítását.

Kiemelt eljárásom tehát a továbbiakban az lesz, hogy az egyénre fókuszálok. Egy másik eljárásban pedig megkísérlem dolgozatom újabb elemeit azon az absztrakt szinten tartani, amikor közömbös, hogy a társadalmi szerveződés melyik válfajáról van szó. Ezt az absztrakciót teljes mértékben azonban csak a képi komplexitásokról szóló fejezetben fogom megvalósítani.

### 3.3. vizuális úton történő megismerés

#### 3.3.1. gondolkodás és képalkotás

Bevezetésként a megismerés-gondolkodás-képalkotás fogalmi rendszerével foglalkozom.

*A megismerés lényege a világban való eligazodás.* Ennek során az ember kategóriákat állít fel, osztályozza, tagolja a jelenségeket, általában véve a világot. A megismerés vizsgálható – most csak a meghatározó irányokat sorolva – filozófiai, kognitív-tudományi vagy empirián alapuló pszichológia- és/vagy neurobiológiai értelemben (és természetesen az ezekből kialakult komplexitások irányából). A vizualitás kulcsfogalma felől közelítve a vizuális észlelés és gondolkodás, valamint a (vizuális) képalkotás és értelmezés kérdései tárhatók fel.

A témáról kialakított elgondolások között talán a legnagyobb hatással bírnak az úgynevezett reprezentációs elméletek.

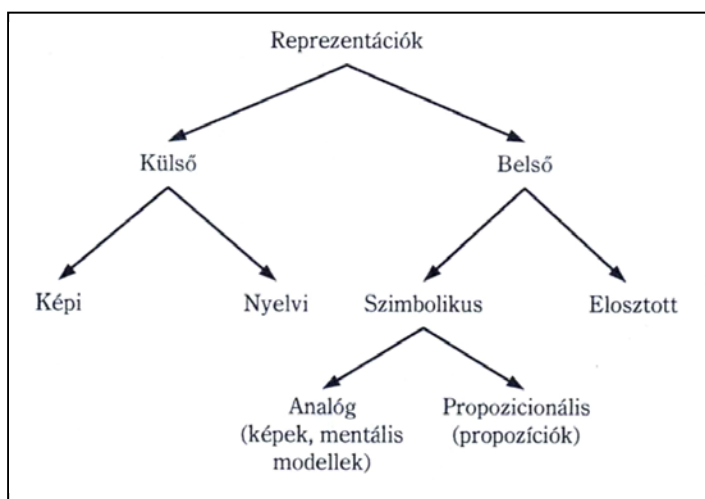
*Reprezentáció legáltalánosabb jelentése: az, ami valami helyett áll, illetve maga a valami-helyett-állóság.* „A reprezentáció olyan jelölés, jel vagy szimbólumhalmaz, mely valamit ’újra megjelenít’ vagy ’képvisel’ számunkra. Más szavakkal, egy dolog helyett áll, mert a dolog maga nincs jelen; a dolog rendszerint a külső világ vagy a képzeletünk (vagyis belső világunk) egy aspektusa.” (Eysenck-Keane 1997, 216. p.)

Dolgozatomban nem célom részletesen foglalkozni a reprezentációval. A kérdés összetettségének érzékeltetésére tehát csak összefoglalóan villantok fel néhány elgondolást: az információközpontú gondolkodás szerint a reprezentáció az információ tárolásának formája és megjelenítése; a szemantikai megfelelés szerint az elmének léteznek olyan állapotai, amelyek a világ megfelelő állapotait képezik le (reprezentálják), a reprezentáció egysége a szimbólum; a behaviouristák a mentális reprezentációkat viselkedéses keretben értelmezik; egyfajta klasszikus partikuláris felfogás szerint a szimbólumreprezentáció lokális, a reprezentált objektum jelentése hozzáférhető és a strukturált reprezentáció tudást is tartalmaz a világról; a konnekcionista elméleti rendszerében élesen elválnak a világ egyes objektumainak aktuális reprezentációja és az arra vonatkozó „tudás”, vagyis a hálózati reprezentáció kontextus-függő, a reprezentációk nem olyan önálló entitások, amelyek saját külön jelentéssel bírnának, jelentésüket a kontextusból nyerik, azaz a reprezentált tárgy, esemény téri és idői környezetéből. A továbbiakban egyes reprezentáció-felfogások egy-két mozzanatát ragadom ki, olyanokat, amelyeket témám szempontjából a gondolatmenetem kifejtésében előre vivőnek ítélek.

A *reprezentáción alapuló megismerés-felfogás* legfőbb képviselői közül való az Eysenck – Keane szerzőpáros, akik kognitív pszichológiai könyvükben erre alapozzák a képzelet és emlékezet, a gondolkodás és a tudásszerveződés, valamint a nyelv magyarázatát. Most csak a reprezentációk osztályozását mutatom meg és az úgynevezett külső reprezentációk magyarázatával foglalkozom.

3.16. A különböző típusú reprezentációk vázlata. Változatlan átvétel.

(Forrás: Eysenck-Keane 1997, 216. p.)



Belső reprezentáció alatt a külvilág belső – avagy (mentális) – leképezése értendő, ennek párja a külső reprezentáció. A szerzők a külső reprezentációk között a képi ágba sorolják a térképet, az étlapot, az olajfestményt, a tervrajzot. A képi-nek nevezett tartományt úgy jellemzik, hogy „amelyek képek vagy ábrák” formájában jelennek meg. A képi reprezentációkat ezen kívül analógnak is nevezik, mivel „szerkezetük a világ szerkezetére hasonlít”. (Eysenck-Keane 1997 [1990], 218. p.)

Hasonlóan gondolkodik a témáról például Jensen (2003 [1995], 204-5. p.), a fentebbi modellt is idézve tanulmányában, és ugyancsak hivatkozza (az ábra közlésével együtt) Pléh Csaba egyik könyvének a reprezentációt a kognitívizmus irányából tárgyaló fejezetében (Pléh 2003b, 125. p.). Közli az ábrát Terestyéni Tamás is, ő azonban a külső reprezentáció fogalmának magyarázatakor az ábrázoló, leképező, megjelenítő elemet emeli ki. A két reprezentációs alaptípusban a szándékot meghatározónak tartja, a belső reprezentációkkal ellentétben a külsők létrejöttében szándékoltságot lát meg. A kommunikáció eszközeinek nevezve a „verbális, vizuális és egyéb műveket”, meghatározza a velük kapcsolatos kommunikációs szándékot. Véleménye szerint mi emberek azért hozunk létre ilyen alkotásokat, hogy „elbeszéljünk, leírjunk, vizuálisan, zeneileg vagy mimetikusan hozzáférhetővé tegyünk valamit”. A külső - képi reprezentációkat a következő definícióval és példákkal értelmezi: „A külső reprezentációk képi fajtájába tartoznak mindazok ... a fizikai hasonlóságra, az 'olyan mint' viszonyra épülő alkotások, amelyek vizuális, zenei és mimetikus eszközökkel ábrázolnak, képeznek le, jelenítenek meg valamit: rajzok, festmények, szobrok, fényképek, filmek, programzene, cselekményes táncok, balett, pantomim, stb.” (Terestyéni 2006, 99-103. p.) Ezzel a hasonlóságot hangsúlyozó megfogalmazással Terestyéni újra beszűkíti gondolatát (míg a kommunikáció eszközeiről szóló könyvfejezetben előzőleg azt mutatta be, hogy a hasonlóság nem feltétele a képi reprezentációnak, mivel sokkal inkább a konvenciókon alapszik).

Searle szerint „a sikeres képi reprezentáció szükséges feltétele, hogy a kép hasonlítson az ábrázolt tárgyra”. (Searle 2003, 206. p.)

Gombrich ezzel szemben a formai hasonlóságot nem tartja fontosnak. Sokat emlegetett példája a vesszőparipáról szól: a gyermek játékként seprőnyelet használ lovaglásra, pedig az nem képmása a lónak, nem hasonlít a lóra, nem utánozza azt, helyettesítőként mégis reprezentálja. A reprezentáció nem függ a formai követelményektől, amennyiben kielégíti a funkció minimális követelményeit – írja – a kép jel, ami valami rajta kívül állóra referál. (Gombrich 2003, 23-28. p.)



Bármennyire is hivatkozott modellről van szó, az Eysenck-Keane által felállított reprezentáció-formákat bemutató rendszerhez témám irányából *néhány kritikus észrevételt kell fűznöm*:

1. Eysenck-Keane a külső reprezentációban a „képi” alatt ezek szerint a síkon való megjelenítéseket érti. (Lásd a konkrét példákat a szövegközben és a két példával is megspékelt ezirányú magyarázó mondatot.)
2. Következésképpen nem érti bele például az említett olajfestmény párjaként a bronz (vagy bármilyen) szobrot. Vagy ha beleérti (csak a példák nem térnek ki rá, mint ahogy viszont Terestyéni beveszi a példatárába), vajon milyen értelemben lenne azonos a szerkezete például egy valóságos hús-vér embernek és a róla készült portrészobornak, vagyis mondjuk az 1-2 cm-es falvastagságú, üreges bronzöntvénynek vagy a megformált márványtömbnek? De lehet, hogy a magyarázó szöveggel ellentétben nem is szerkezeti analógiáról, hanem formairól van szó? (Az analógiára a könyvben közölt példa emberek szobákban való elhelyezését leíró szöveg és az elhelyezést megmutató ábra vagy diagram. Ebben az esetben valóban a térszerkezetben vagy pontosabban a tér szervezésében kimutatható az analógia mind a nyelvi mind a képi megvalósításban.)
3. A valami helyett állást gondolatmenetük és példáik tükrében kétféle módon is beleérthetjük a szerzők által közölt reprezentáció-felosztásba. Egyrészt a síkon megjelenítettként értett képek a „valóságot”, pl. a látványokat képviselnék – ebben az esetben csak a tárgyakat, látványokat leképező ábrázolások, szélesebb értelemben pedig a tárgyukban, ábrázolásukban beazonosítható alkotások (képek) sorolhatók ide, azaz az olajfestmény-példában Kandinszkijtől egy absztrakt olajfestmény már nem. Másrészt a külső képek a belső (és analóg) képeket mint reprezentációkat képviselnék, a belső képek azonban eleve valamik helyett lennének, azaz visszajutunk az előző gondolatmenethez. (Megjegyzem, hogy az ábrában a belső és a külső ilyen összekapcsolására semmi sem utal.) Ellenkezőleg, „A képzelet mint analóg reprezentáció” című fejezet még inkább elbizonytalanít a kérdésben.
4. Lépünk egyet még tovább a hiányolt szobor-példától. A reprezentációelmélet külső és képi formájába tehát vagy beletartoznak a térbeli alkotások vagy nem. Ha igen, vagyis a szerzők beleértik, akkor vajon mit képvisel vagy helyettesít például egy konyhai edény vagy egy szék, avagy más irányból közelítve vajon milyen értelemben egyezik meg a szerkezete egy edénynek és ... minek is? A szék szöveges leírásának, definíciójának?

Ez utóbbi gondolattal pedig már a konceptuális művészetnél vagy legalábbis annak egyik fő irányánál és Joseph Kosutnál járunk.



3.17. Kosuth, Joseph (1945 - ): Egy és három szék. Konceptualista alkotás, 1965.

A jól ismert *Egy és három szék (One and Three Chairs)* (1965) című művében együtt állítja ki a valóságos széket (a kiállító terem falához állítva), annak életnagyságú fotóját és a szék szó-tári meghatározását. Vagyis a szék fogalmának több (vagy mindegyik?) lehetőségét együvé gyűjtötte. És most a néző elgondolkodhat: vajon ezek megfelelnek egymásnak? mennyiben? egyik reprezentálja a másikat? vagy mindegyikük egy közös, valami mást reprezentál? (Egyébként érdekes lenne kideríteni, hogy vajon valamelyik reprezentációelmélet hatására született-e ez a vizuális alkotás, vagy ha úgy tetszik „külső kép”.)

Bár sok híve és használója van a reprezentációelméletnek, igen erős fenntartásaim vannak némely értelmezésével kapcsolatban. Semmilyen általam ismert kutatási anyagban nem látom bizonyítottnak, hogy a külsőnek nevezett képek valamiknek – például belső képeknek, esetleg úgynevezett előképeknek – a helyettesítői lennének. Úgy gondolom, hogy a képek nem helyettesítők abban az értelemben, hogy valami más látható vagy nem látható helyett állnának. Hogy is lehetnének, hiszen *közegük végletesen különbözik. És nincsenek előbb* készen gondolatban és *nem utána* (kivetülve vagy valami más módon) öltenek fizikai/gépi-virtuális formáltságot. Véleményem szerint az emberalkotta (fizikai) képeknek nincs ilyen belső képet helyettesítő vagy „duplaképi” szerepük sem, egyszerűen csak képek, amik a kognícióban és a fizikai anyagban (vagy más közegben) párhuzamosan és folyamatos egymásrahatásban formálódnak. Nem helyettesítők, képviselők tehát, hanem saját jogukon létezők.

Véleményem szerint minden emberalkotta, ami egyúttal az ember társadalmi környezetének összetevőjévé is válik, az ember cselekvéssel szövetkező gondolkodásának megnyilvánulása és mint ilyen az ember-lét természetes velejárója. Amennyiben „reprezentál” tehát valamit,

akkor nem mást, mint magát az embert. Én a vizuálisan reprezentált kép fogalmát a látható megjelenítés vagy megalkotottság értelmében minden látható emberalkottára használom.

A képalkotás - bármely válfajában értjük is most ezt a fogalmat – magyarázatához minden ellenkezésem mellett szükséges még a reprezentáció úgynevezett analóg és propozicionális megközelítésére is egy pillantást vetnünk, mivel az előbbi Eysenck-Keane – ábránál a gondolat félbemaradt. Azonban a hangsúlyt a reprezentációról toljuk el az analóg és a nyelvi *gondolkodás* felé.

*A reprezentáció analógiás felfogása* szerint a világról való tudásunk a gondolkodásunkban „képekben” jelenik meg, vagyis a tudás egy belső térkép. *A reprezentáció propozicionális felfogása* pedig azt mondja, hogy minden tudásunk kijelentések formájában van a gondolkodásunkban, még a percpionális szerzettségeink is ilyenek. Az agyban tehát kijelentéssorozatok jönnek létre és tárolódnak.

Ez a kétféle felfogás és a képviselőik között folyó vita a vizuális tudást, a vizualitásról történő gondolkodást igen erősen befolyásolta. A 70-es években született elméletek egy része a propozíciós struktúrát tartja a megismerési egységes alapjának. Míg egy más típusú gondolkodás elméletei (karakteres képviselője pl. Kosslyn) a vizuális reprezentációt elkülönítik a nyelvi-logikai reprezentációtól. A vizuális kép analóg módon (tehát nyelvi vagy metanyelvi áttétel nélkül) alakul át, így a külső képpel izomorf mentális kép jön létre a látás során. A mentális kép értelmező szereppel bír, letapogatási ideje a méret és a távolság arányait tükrözi, mint ahogyan laboratóriumi kísérletekkel bizonyítani igyekeztek. (Közülük igen szemléletes a Pléh Csaba által Kosslyntól idézett képletapogatási kísérletet<sup>9</sup>, Pléh 2003b, 129-30. p.; idézi Eysenck-Keane is, 232-233. p.) Ezekben az elméletekben a percepció és a képzelet egyenértékű.

*A kettős kódolási elmélet* az analóg és a propozíciós vélemény közelítését, összekapcsolását mutatja. Ennek lényege, hogy mind vizuális, mind verbális kód létezik és működik; a verbális és a vizuális „tár” strukturálisan elkülönül és közöttük információátvitel történik (jelentős képviselője pl. Searle 2003, 219-222. p.).

Számos kutató – Wittgenstein-től Nyíri Kristófig, Gombrich-tól és Goodman-tól Benczik Vilmosig – értelmezi a reprezentációt és boncolgatja azt a kérdést, hogy vajon a verbális és vizuális gondolkodás egymástól függetlenek-e, a képi és a nyelvi ismeretszerzés egységes vagy különálló szemantikus rendszerben történik-e<sup>10</sup>.

*A Changeux és Ricoeur* párbeszédére épített *A természet és a szabályok* című könyvben külön fejezetet találunk az agyi képalkotásról. A szerzők test és lélek viszonyát tárgyalva foglalkoz-

nak az aggyal mint projektív rendszerrel. A pszichikus világot és a neurológiát összefüggőnek tekintik (korábbi hagyomány szerint elválik test és lélek). Az *agy mint projektív rendszer koncepcióját* kétféleképpen, neuronális és fenomenológiai szempontból értelmezhetőnek vélik. Ricoeur mondja Changeux-nek: „Optikai szempontból a fény jön be a szembe kívülről. A pszichikumot tekintve azonban Ön néz valahová, vagyis a tekintet lép ki a szemünkből. A két nézőpont keresztezi egymást. Ön a projektizmus képességét az agynak tulajdonítja. ...” Changeux válasza: „Nem így gondolom. Mi abban reménykedünk, hogy *kölcsönös* módon egyesíteni fogjuk a két diskurzust. A megfigyelő reprezentációkat hoz létre és észleli ezeket.” (Changeux – Ricoeur 2001, 55. p.)

Changeux kifejti azt az elméletét, amely az emberi agyat mint „gondolkodógép”-et értelmezi. „Az ember agya, amelyről tudjuk, hogy kérgének anatómiai felépítése igenis *tartalmaz* reprezentációkat a külvilágról, arra is *képes*, hogy ilyeneket maga is létrehozzon és számításaiban felhasználja őket.” (Changeux 2000, 136. p.)

Pléh Csaba a „Bevezetés a megismeréstudományba” című könyvében egy teljes fejezetet szentel a reprezentáció-elméletek bemutatásának és a kognitív tudományba történő beépülésének. Szerinte nem igaz az, hogy a belső kép pusztán egy leírás-sorozat lenne, mint ahogyan nem is fényképszerű. (Pléh 2003b, 130. p.)

A képi gondolkodás vizsgálatánál ugyan szükséges a *kettős kódolás* elméletével foglalkozni, de a képtipológiám szempontjából ennek a „vitának” az eldöntése nem lényeges kérdés, az állásfoglalásom sem szükséges. Nem is terhelem vele a dolgozati kifejtés menetét. Fontosabbnak tartom, hogy Nyíri Kristófot is hivatkozzam és a vizuális megismerésről gondolkodva a viszonylag új irányt képviselő evolúciós elméletekkel foglalkozzam még röviden.

Nyíri Kristófnak a gondolkodás képelméletét kifejtő eszmefuttatásai számomra igen meggyőzően mutatják be a képek szerepét. Foglalkoztatják a filozófiai képvita, az úgynevezett *imagery debate* tudományfilozófiai alapjai. Az ellentétet a mentális képek végzetesen különböző megítélésében látja: „kérgi mintázatok és neurofiziológiai folyamatok egyfelől és tudatos képzetek másfelől igencsak eltérő fajtájú entitások”. A mentális kép tudatosságát illetően – többek között – Kosslyn a hivatkozása, míg az ellenkező felfogásban Barsalou-t idézi: „A perceptuális szimbólumok *nem* olyanok, mint a fizikai képek; nem is mentális képzetek vagy bármiféle tudatos szubjektív tapasztalatok[.]... hanem idegi állapotok felvétel-rögzítései.” Ugyanakkor kijelenti, hogy „a goodmani örökséggel terhelten a Barsalou által bevezetett teoretikus entitások nem egészen képesek szerepük ellátására”. Végül megállapítja: „Az agy éppoly kevésbé dolgozik képekkel, mint kijelentésekkel. Funkcionálisan összekapcsolt neuro-

nok csoportjaival dolgozik ...mindennapi tapasztalat, miszerint gondolkodásunk igazából a képek közegében zajlik ..." (Nyíri 2003, 274 - 276. p.)

Számos írásában és előadásában vallja, hogy „az emberek elsőbben képekben gondolkoznak, s csak azután a szónyelvben.” Az ősi kultúrákban az írásbeliség előtt az elbeszélő nyelvet a metaforák éltetik, amely „képekből táplálkozik s képeket táplál. Történetileg úgy látja, hogy „az alfabetikus írásbeliség kibontakozásával nemcsak a szóbeli nyelv, hanem a képek is alárendelt helyzetbe kerülnek.” (Nyíri 2007, Szöveg és kép c. fejezet) A mai korban, a számítógépes technológia mindent átható világában pedig a képiséget tartja alkalmasnak az „elvont-gondolati kommunikációra”.

Nyíri Kristóf gondolata egyúttal kiváló átváltást is jelent számomra abban a tekintetben, hogy a vizuális megismerésről szóló bevezetőm záró mozzanatára térjek át, vagyis a gondolkodást és a képeket bekapcsoljam egy evolúciós áramkörbe.

*Az evolúciós megismerés-elmélet* egyik jelentős gondolkodója *Merlin Donald*. Témám szempontjából azért fontos, hogy foglalkozzam *A gondolkodás eredete* című könyvének néhány elemével, mert úgy vélem, a vizuális gondolkodás mélyen az ember fejlődéstörténetében gyökerezik. Ehhez a feltevésemhez pedig Donald nagyon jó támpontokat szolgáltat, mivel egyszerre támaszkodik a kísérleti pszichológiai, az idegtudomány, illetve az emberi kultúra evolúciójához kapcsolódó etológiai, evolúciós pszichológiai és régészeti eredményekre. Felfogásában az ember egyszerre természeti (vagy biológiai) és kulturális lény. Az emberré válás folyamatában átalakul az ember idegrendszere és az életmódja, ebből formálódik a kultúra. Donald úgy véli, hogy a modern emberi elme a főemlősökéből adaptációk sorozatával alakult ki, mindegyik adaptáció egy-egy új reprezentációs rendszer megjelenéséhez vezetett. „Az egymást követő reprezentációs rendszerek mindegyike sértetlenül megmaradt jelenlegi mentális architektúránkban”. A modern elme szerinte nem más, mint a „fejlődés korábbi állomásainak kognitív maradványaiból összeálló mozaikstruktúra”; a korábbi eredmények tehát megőrződnek, a kognitivitás működésében a „maradványviselkedéshez” hasonló elv figyelhető meg és az emberi elme reprezentációs szerkezete magába foglalja a hominida elődök és „bizonyos emberszabásúak” eredményeit.

*Donald* a kognitív evolúció négy szintjét állítja fel, amelyet három adaptációval magyaráz, az első két adaptáció biológiai, de a harmadikat logikai szükségszerűségként veti fel a modernebb emberekre, és ez nem biológiai, hanem technológiai.

1. Adaptáció: a nyelvet megelőző kognitív változás. Lényege az emberszabásúak elmozdulása az *Australopitecus*ok kultúrájának szintjéről a *Homo erectus* kultúrájának szintjére. Az *erectus*

kultúra intellektuális fejlődésének, a minőségi áttörésnek kulcseseménye: megjelent „az emberi reprezentáció legegyszerűbb szintjének, az események utánzásának vagy újraeljátszásának képessége”, ez a mimetikus kultúra. Az 1. adaptációval létrejövő II. szint közbülső szint az emberszabású és a modern ember között, ennek világosan kirajzolódó nyomai ma is megvannak az ember kognitív struktúrájában.

2. Adaptáció: az erectus kultúrájából a Homo sapiens kultúrájába való átalakulás, az ember vokális készsége, ebben a modulációs aspektus, az utánzás képességével vezet el a nyelvhez. Ezzel befejeződik a modern ember biológiai evolúciója, a folyamatban kulcsesemény: „az emberi beszéd rendszerének megjelenése volt, beleértve a narratíva létrehozásának és dekódolásának teljesen új kognitív képességét is”. (Donald 2001, 27. p.) Így létrejött az evolúciós fejlődés III. szintje.

3. A harmadik átmenetet mutatja: „a vizuális szimbolizmus és a külső memória megjelenése”. A „külső szimbolikus raktározás” a kognitív struktúra változása. Ez a kognitív struktúraváltozás a IV. szintet eredményezi, amelyen a külső raktározó közeg nagy fontossággal bír. Megállapítja, hogy „a modern ember kognitív felépítésének számos jegye, melyek közül a legnyilvánvalóbb az olvasás, ezen a szinten ered”. (Donald 2001, 29. p.)

Témám irányából engem a vizuális gondolkodás érdekel, minden gondolkodási szinten szeretném kimutatni a vizualitás terén a változásokat.

Az I. szinten, amely 2 millió évvel korábbi időszakasz, a durva tárgykészítés volt a jellemző. A II. szinten a Homo erectus finom tárgyakat, szerszámokat készített és fedél alatt élt – ez mintegy 1,5 millió évvel ezelőtti időszak. A III. szinten a nyelvhasználat kialakulása mintegy 2-300 ezer évvel (más kutatók szerint mintegy 50 ezer évvel) ezelőttre tehető. Az eszközkészítés és a gondolkodás együtt fejlődött, a Homo sapiensnél a nyelvhasználat ebben a már működő folyamatban formálódott ki. A IV. szinten a külső vizuális emlékezeti tár robbanás-szerű bőséget produkál. Donald értelmezi a „képszerű reprezentáció” változását. A kései felső paleolitikumig a tárgykészítésen kívül a következő vizuális megjelenítések léteztek: testdekoráció, sírdekoráció, tárgyak elrendezése. A testfestést Donald szerint a legkorábbi ősember is használták és ezt egy Nizza környéki körülbelül 300 ezer éves sárga, barna, piros és lila okkerdarabokból álló lelet bizonyítja. Ezeket a vizuális megnyilvánulásokat azonban nem nevezi szándékoltaknak, legfeljebb a tárgyak – alapvetően általában rituális helyzetben történő – tervszerű elrendezését jelöli meg a vizuális szimbolikus gondolkodás nagyon korai előfutáraként. (Donald gondolata szerint tehát a díszítő funkció nem szándékolt ábrázolás.) A kései felső paleolitikumban, körülbelül 40 ezer évvel ezelőtt megszorodtak a karcolt és faragott ábrázolásokat tartalmazó csontok, rajtuk állatok ábrázolásaival. Mintegy 10-20 ezer

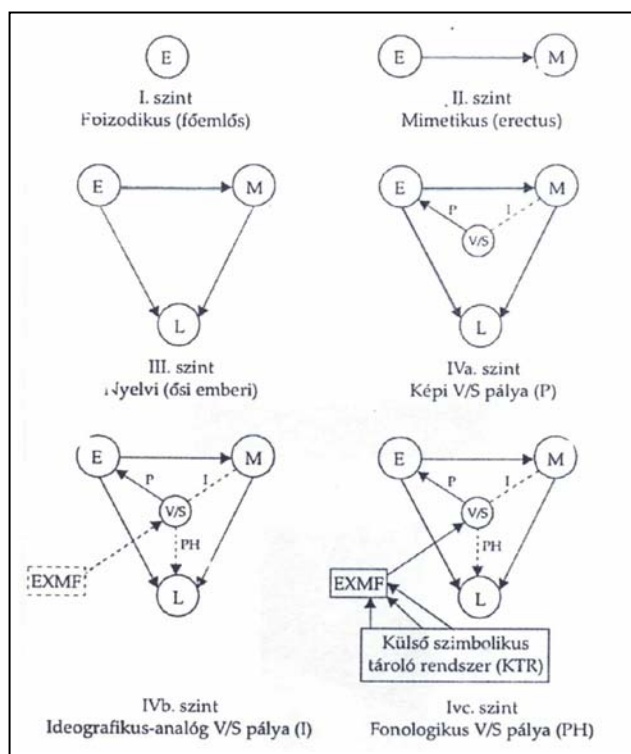
évvel ezelőtt „formázott szobrocskák és barlangfestmények” születtek. Ezekben a mitikus-narratív tematika majd a bronzkorban képi a hasonmás megjelenése egy vizuoszimbolikus áttörést vagy újítást mutat. Azaz a kognitív evolúció IV. szintjén egy ideografikus vizuoszimbolikus pálya jött létre a gondolkodásban. Ennek lényegét a „természetüket tekintve képszerű” alkotásokban látja, melyek többsége „állatok két-vagy háromdimenziós reprezentációja”. A Kr. e. 4. évezredben a fonetikus abc feltalálásával pedig kialakult egy fonologikus vizuoszimbolikus pálya, vagyis a külső emlékezeti tárolás egy új formával tovább bővült, és egyben szerepe megerősödött. (Donald 2001, 246-248. p.)

Donald Megállapítja, hogy *a vizuális megismerési képesség nem kultúrafüggő*, mert a vizuális pálya fizikai alapjai megvannak az agyban (példája: az írástudatlan meg tud tanulni írni-olvasni). Donald értelmezésében ez a modul nem helyhez kötött, hanem funkcionális.

3.19. A gondolkodás evolúciós szintjei Donald szerint.

IV. szint, amely a külső emlékezeti tárok és a gondolkodás kapcsolatát három mozzanatban (a-b-c) tárgyalja.

Forrás: Donald 2001, 268. p., változtatás nélküli közlés.



Donald egy ábrasorral szemlélteti gondolatmenetét. Itt most csak az utolsót, a legátfogóbbat mutatom be, amely jól érzékelteti a korábbi szintek megőrződését és a különféle pályák komplexitását.

Értelmezzük az ábra elemeit és jelöléseit.

A IV. szint előtt, az orális-mitikus kultúrában az epizodikus szinten az elme eseményészletekkel reprezentálja a valóságot; a mimetikus szinten az eseménylejátás vagy újrareprodukálás az új elem, amely „a mimetikus tudás egésze a játékoktól és szerszámkészítő készségektől

től a csoportrituálékig és standardizált gesztusokig”; a nyelvi szinten a beszéd az új mozzanat, amely egyformán létre tudja hozni az epizodikus és a mimetikus események leírását.

A IVa. szinten V/S a vizuoszimbolikus kódolást jelenti, mely képi pályával (P) kapcsolódik az epizodikus tudáshoz, a másik, szaggatott vonalú pálya ideografikus jellemzőkkel bír (I) és még implicit.

A IVb. szint a bronzkor szülte, újítása a második vagy ideografikus vizuoszimbolikus pálya (I) kialakulása. A harmadik, fonológiai (PH) pálya születőben van, még nem közvetlen. Megjelent a külső emlékezeti mező (EXMF), ami nem más, mint „a vizuális szimbólumok feldolgozására és finomítására szolgáló külső munkamemória.” A IVc. szinten kialakult a közvetlen fonológiai pálya (az abc-vel, a Kr. e. 1. évezredben) és megjelent a külső szimbolikus tárolórendszer most már a maga teljességében (KTR). Ezek az ember átfogó megismerő struktúrái.

Donald a kognitív evolúcióban a nyelvnek óriási szerepet tulajdonít, mivel a nyelv megjelenése új, a nyelvtől függő gondolkodási képességeket hozott létre – ez a tudományos irodalomban általánosan elfogadott nézet. Azonban az előző tézist sajátos megvilágításba helyezi és könyvében kijelenti: „Ebből következik, hogy a modern embernek legalább kétfajta gondolkodási képessége van: egy, amely nem függ a nyelvtől és így ősi, a másik az, amely függ. A nyelv jelentésbázisa Darwin szerint nyelven kívüli, ezért nem nyelvi reprezentációink legalábbis meg kell hogy egyezzenek világreprezentációinkkal a nyelvben.” (Donald 2001, 51. p.)

Donald egy koherensnek tűnő rendszert állít fel és meggyőzően bizonyítja a nem nyelvi és a nyelvi gondolkodás különbségét, evolúciós összeszövődését és a különbségek megőrződését. Témám irányából azonban bennem számos kérdés merül fel, ezek közül most csak nagyon röviden: a finomabb eszközök készítésében ugyanúgy nem látom a mimézist, mint ahogyan a kétmillió távlatot felölelő durva eszközöknél ő sem lát ilyent; a KTR (külső tárolórendszer) egyáltalán nem kifarrott a IVc. szinten, mivel újabb, gyökeres technológiai váltások még követik az abc kialakulását (a legújabbban a multimédia, sőt a virtuális-multimédia ilyen) és nem kialakultabb ezen a szinten, mivel korábban is létezett; véleményem szerint ugyanis a kezdetektől, azaz a tárgykészítéstől vagy inkább a tárgyhasználatától indulva beszélhetünk ilyen külső tárházról, mivel a már megalkotott tárgyak használata és akár pusztá szemlélése az újabb tárgyak alkotását egy tanulási folyamatban befolyásolta. *Úgy gondolom tehát, hogy az emberalkotta világ a kezdetektől fogva az emberi elme külső tárházaként is működik*, azonban maga a tárház lesz – az elmével párhuzamosan – egyre gazdagabb, vagy ha úgy tetszik komplexebb.



*Csányi Vilmos* az emberré válás etológiai rekonstrukciójában részletesen foglalkozik a korai tárgyalkotással. Mesterségesen elhasított kavicsokat körülbelül hárommillió évvel ezelőttről találtak (etiópai lelőhely), Kelet- és Észak-Afrikában (pl. Kenya: Olduvai-szurdok, Koobi Fora) 2-1,5 millió évvel ezelőtt keletkezett eszközök egy újabb típusát találták, amelyben szilánkok és magkő szerepeltek. A nyesett szilánk formálással keletkezik, a végtermék kezdetleges elképzelése szükséges hozzá. Megváltozott eszközkészítő technikát mutatnak azok a kb. 1,5 millió éves szakócák (francia lelőhely), amelyek szimmetrikus darabok, mindkét oldaluk megmunkált. „Ezt nyilvánvalóan előre tervezték, mert a kiindulási nyers kődarab és a végső használati tárgy formája jelentősen különbözött ... Arról van szó, hogy a készítő elméjében megjelenő formát 'rákényszeríti' a nyersanyagra.” Az eszközkészítés és a használat akciósorozata absztrakt gondolkodási művelet eredménye. (Megjegyzem, hogy a kő időtállósága miatt rendelkezünk csak ezekkel az emlékekkel, de volt fából, csontból, növényi rostokból is eszköze az ősembereknek, Csányi ennek bizonyítékeként említi, hogy a csimpánzok is használnak ilyeneket.) (Csányi 2000, 104. p.)

Az eszközök funkcionális tárgyak, a szimbolikus tárgyakat az ember később kezd el készíteni. A Homo-evolúcióban a sapiens faja hozott létre olyan csoportokat, amelyek kulturális rendszerek – mondja Csányi. 40 000 évvel ezelőtt hirtelen meggyorsult a kultúra evolúciója. „Az első szimbolikusnak tekinthető tárgy 40 000 éve készült, és ezután kezdődött a rendkívül sokféle, finoman csiszolt tárgy, nyíl- és dárdahegy, később ékszerek” készítése. (Csányi 2000, 109. p.)

A felső paleolit kori periódusban felgyorsul az emberek által készített tárgyak mennyisége és hirtelen nagy lesz a változatossága, ez együtt jár egyfajta viselkedésváltozással is, azaz kulturális rendszer jött létre. Elképesztő sebességgel fejlődik a tárgyi és szociális kultúra. Csányi szerint nem a hirtelen megjelenő nyelv vagy valamilyen gén ennek az oka, hanem a populáció növekedése és a „csoportlény feloldódása egy magasabb társadalmi struktúrában” (Csányi 264. p.)

*Tomasello* Donaldhoz hasonlóan gondolkodik. Azonban ő az ember evolúciójából a tanulási és tanítási képességet emeli ki, ezekben az adaptációkban látja a kultúra formálódását. Az ember kulturális evolúciója véleménye szerint az utánzásos tanuláson és a felnőttek általi aktív tanításon alapszik (más szociális és egyéni tanulás nem tudja előidézni). Lényege: a kulturális hagyományok felhalmozzák a különböző egyének által végrehajtott változtatásokat és egyre komplexebbé válnak, egyre szélesebb adaptív funkciókat tartalmaznak (ez a lendkerékhatás). Az alkotások, hagyományok így felhalmozott módosításokat tartalmaznak, kulturá-

lis történetük van. A szociogenezis formái: 1. az együttműködés nem tényleges, virtuálisan, történelmi időben jön létre (pl. egy tárgy módosításakor), 2. személyek egyidejű közös munkája, amelyet egy probléma megoldása érdekében együtt végeznek, olyan alkotás születik, amelyet egyik egyén sem tudott volna egyedül létrehozni. Az együttműködésen alapuló találékonyság a szociogenezis különösen hatékony formája.

Az előzőtől eltérően a kognitív fejlődés egyéni útja azokat a dolgokat foglalja magában, amelyeket az élőlény magától, más személyek vagy alkotásaik közvetlen hatása nélkül megtanul (pl. kategoriális vagy relációs analógia). A kognitív fejlődés kulturális vonala azokat a dolgokat jelenti, amelyeket az élőlény tud vagy más személyektől tanul meg, hogy a világot mások szempontjából próbálja nézni. A két vonal véleményem szerint összeszővődik.

Eddig az egyén megismerőtevékenységéről vagy általában az emberről beszéltem és egy meglehetősen erőteljes neurális megközelítésből, amelyhez csak az utóbbi két kutató esetében kapcsolódtak be hangsúlyosan az egyén társadalmi kontextusokban létrejövő megnyilvánulásai. A megismerés kérdésköréhez társadalomtudományi (vagy szociológiai) irányból közelítve értelmezhető és vizsgálható lenne más szerveződések (szintek), azaz a csoport, szervezet, nemzet, nemzetközi szerveződés gondolkodása, tudata, emlékezete. Ezt a nézőpontiságot azonban a továbbiakban nem vizsgálom, vagyis maradok az egyénre mint társadalmi lényre (szerveződésre) vonatkoztatott feltárásoknál, kifejtéseknél.

### 3.3.2. vizuális alkotó- és befogadó tevékenység

Ebben a fejezetben a) a látásvizsgálatok némelyikét és a vizuális észlelést is bevonom a gondolatmenetbe (a megismeréshez kapcsolódóan és annak két aspektusához, az alkotáshoz és befogadáshoz előkészítésnek szánva), b) a vizuális alkotó- és befogadótevékenységet témámmal összhangban határozom meg, miközben elkülönítem és kapcsolatba hozom őket, c) a befogadást az értelmezés és a megértés viszonylatában is vizsgálom, d) egy célszerű válogatásban bemutatom a szakirodalmi háttérét, melyben megkísérlek megküzdenni a művészeti-észlelési hagyománnyal.

A látás egyfelől biológiai és fiziológiai folyamat, ebből a szempontból közelítek elsőként a vizuális dominanciájú avagy a vizuális észleléshez. (Azért ez az összetett megfogalmazás, mert úgy vélem, vizuális észlelés önmagában nem létezik, ezért csak egy pongyolább megfogalmazásban használhatjuk az egyszerűbb jelzős fogalmat.)

A percepcionista álláspont szerint az emberi megértéshez észlelési folyamat szükséges, amely az érzékelés és a megismerés közé lép be. A valóságról alkotott látásmódon azonban a társadalmi kondicionálás nyomot hagy. Általánosan elfogadott elv a tudományos közösségekben – írja Anderson –, hogy az észlelés az emberi megértés előfeltétele. A materiális működésére azonban kevés bizonyíték létezik. (Anderson 2005, 70. p.) A konstrukcionizmus az objektivitást a fenomenális világból a kollektív irányítású megismerés tartományába utalja át; a valóság nem egyetemes, csak a közösség határain belül rögzített. Azaz nem észlelünk egy előzetesen létező dolgot, hanem a lehetőségekből hozunk létre egy észleletet. Úgy gondolom, hogy vizuális kommunikáció és vizuális kultúra felfogásomhoz a fentebbi kettősségből összegyúrt hibrid észleléselmélet lenne a leginkább megfelelő.

Biológiai és fiziológiai indíttatásból az észlelés meghatározása: „Az érzékszervi információ felvétele és feldolgozása a világban lévő tárgyak látása, hallása, ízeleése, szaglása vagy érzése céljából; irányítja is a szervezet mozgását ezen tárgyakat illetően. Az észlelés kapcsolatban lehet azzal, hogy tudatában vagyunk a tárgyaknak és eseményeknek, ez a tudatosodás az észlelet.” (Sekuler - Blake 2000, 549. p.)

Az észlelés a) biológiai folyamat, b) szimbolikus tevékenység, az észleletek szimbólumok, agyi állapotok (egy dolog helyett valami más áll). A *Sekuler - Blake* szerzőpáros konstruktivistá álláspontból közelít: amit észlelünk, az nem ugyanaz, mint maga az észlelés tárgya, de amit észlelünk, az képviseli a tárgyat. A magasabb szintű mentális folyamatok idegi eseményekből származnak, a mentális jelenségeket agyi folyamatok okozzák, elektrokémiai folyamatok eredményei, kisülésmintázatok. Ugyanakkor az észlelés cselekvést követel meg az észlelőtől, így tehát aktív folyamat.

Az észlelés folyamata: érző idegrostok – érzékek idegpályákon – agyi feldolgozás – észlelet. A különböző érzékszervekből jövő ingerek az agy különböző projekciós területeibe futnak be, ahol felismerés és perceptuális szerveződés zajlik, ez utóbbinak lényegi eleme az elkülönülés. A különféle érzékszervekhez érzékelésfajták és így észleletfajták kötődnek: látás, hallás, mozgás, tapintás, szaglás, ízeleés, haptikus érzékelés (ami érintés és kinezetikus kombinációja). Az észlelés és a gondolkodás azonban nem ilyen egyszerű utakon szervezett, mert a) ugyanakkor észleletek az agy megfelelő területének ingerlésével is kiválthatók, b) agyi folyamatait illetően hasonlóság van az észlelet és a képzelet között, c) a tudás és a kontextus erősen hat az észlelésre, d) az észlelet nem az agy egy konkrét helyén születik meg, mivel az ingerület az agy különböző pályáin kerül feldolgozásra, miközben kapcsolatba kerül más észleletekkel és agyi tevékenységekkel. (Sekuler-Blake 2000, 30., 522., 507., 519. p.)

A hagyományos megközelítés szerint (strukturizmus) elemi érzékek indítják el az észlelési folyamatokat. Az észlelésre szakosodott a Gestalt iskola, a gestalt-elmélet máig hat. Tömörített lényege: az egészleges szerkezet vagy mintázat határozza meg a formaészlelést, ahol az egész több, mint egyedi részek összege. Ez a holisztikus felfogás – úgy vélem – egyik meghatározó gondolata lehet a vizuális alkotás-befogadás értelmezésének.

Az észlelést csoportosítási elvek vezérik. Ilyen a *közelség*, vagyis közeli tárgyak perceptuális egységként egybecsoportosulnak; a *hasonlóság*, ami alapján a hasonló egységeket egybecsoportosítjuk; a *zárttság*, azaz hogy hajlamosak vagyunk olyan körvonalakat egyesíteni, amelyek nagyon közel vannak egymáshoz; a *jó folytatás* elve, ami alapján az egymáshoz közeli elemeket egybecsoportosítjuk, ha össze lehet őket kötni egy egyenes vagy görbe folytonos vonallal.

Az érzékelési folyamatokat és az észlelést alulról felfelé irányuló feldolgozás jellemzi (az információ a magasabb szint felé áramlik), a tudás észlelésre gyakorolt hatása a felülről lefelé irányulás. A figyelem kitüntetett, központi szereppel bír az észlelésben, ezt és az észlelési szelektivitást kísérletek támasztották alá. A szelektív figyelem aktivizálja az agy nem vizuális terület részletét, különösen az ún. pulvinart (kéreg alatt, a talamusz legnagyobb sejtmagja); a pulvinar vezérli a vizuális bemeneteket.

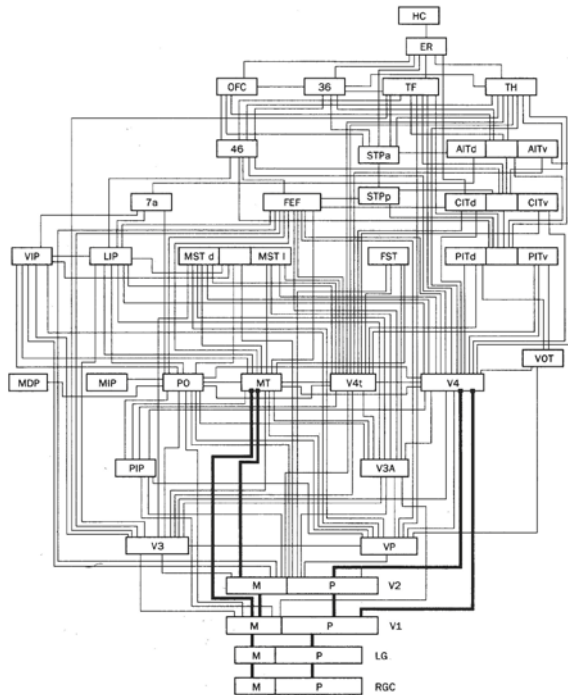
A látás összetevői a Sekuler – Blake szerzőpáros által tárgyalt sorrendben: tárlás és mintafelismerés (formaészlelés), színészlelés, mélységészlelés, mozgásészlelés. Most mindegyikkkel nem foglalkozom, csak a forma- és színészlelés egy-két jellemzőjét emelem ki, amelyek az alkotás-befogadás szempontjából perdöntők lehetnek.

A *formaészlelés* mai megközelítése a „többszörös téri csatornák elmélete”, melybe beépül az alaklélektan és a strukturizmus néhány tulajdonsága. Jellemzője, hogy egyetlen látványban különböző léptékű információk jelennek meg egyszerre, a néző céljainak megfelelően emel ki belőlük. Valójában tehát a látórendszerben sokléptékű feldolgozások valósulhatnak meg.

A *forma- és színkonstancia* (a fények és árnyékok ellenére azonos formájának és színűnek látunk egy tárgyat) és a *forma- és színellentét* (egyes minőségek mások viszonylatában felerősítik egymást) mint észlelési összetevő az alkotó- és befogadótevékenységek olyan eleme, ami a tevékenység végzőjének gondolkodását befolyásolja.

*Sekuler és Blake* a látás „minőségeinek” nevezik az alak-, szín- és mozgásészlelést. Az agyban szervezett, többszörös vizuális kérgi területek különültek el, ezek mindegyike más és más vizuális aspektusra érzékeny (pl. az arcfelismerés a halántéklebenyben történik, a színérzékenység a nyakszirti lebeny része), egyes területeknek tehát működési szakosodásuk van.

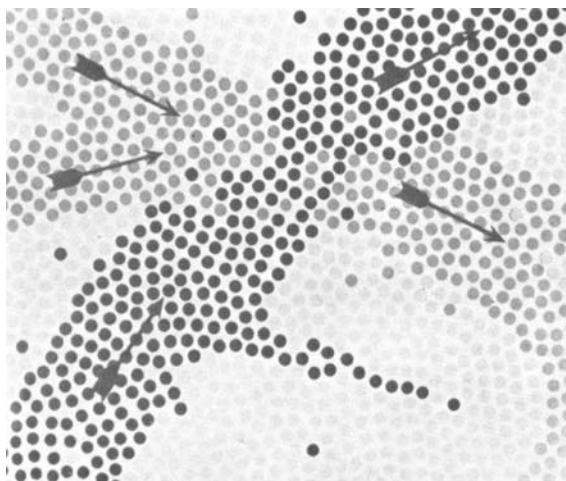
Ugyanakkor a látókéreg neuronjai nem egy-egy vizuális vonás megfelelői, azaz nincs „nagy-mama-sejt”. Kutatásokkal bizonyított, hogy az érzékelési folyamatok természete hierarchikus és az is, hogy a látókéreg neuronjai oszlopokba rendeződve különböző vizuális irányultságokra érzékenyek, de ugyanakkor nem egy-egy vizuális vonás megfelelői, tehát a látást látópályák vagy kötegek szervezik.



3.20. A vizuális feldolgozóállomások hierarchikus elrendeződése. A vizuális feldolgozás a retinánál kezdődik (az ábra alján), és innen halad az agy többszörös vizuális területein keresztül felfelé. Változtatás nélkül átvett ábra. (Forrás: Sekuler-Blake 4.15. ábra 149. p.; Felleman és Van Essen, 1991 nyomán)

A feldolgozás a retinánál kezdődik (ábra alja), innen halad az agy többszörös vizuális területein felfelé. A vastag vonalak két különböző pályát jelölnek (P és M). A két pálya az agysejtosztályok megfelelő. A *P* sejtek a retinában a parvocelluláris sejtek, vagyis a kis sejtes érzékelést jelentik, ezek színekre érzékenyek. *M*: magnocelluláris (nagysejtes) - alacsony kontrasztra érzékenyek.

A vizuális feldolgozást másféleképpen magyarázza *Hofstadter*, aki az idegi modulokba történő tölcészerű becsatlakozást hangsúlyozza. Ennek lényege, hogy például valamely látvány értelmezésekor rendezett, összefüggő szerkezet jön létre az agyban egy úgynevezett tölcésrhatás révén, „aminek végén bizonyos speciális neuron modulok lépnek működésbe”. „Mind-egyik fogalomhoz van egy elég jól definiált modul”, de ezeket nem lehet konkrét helyen beazonosítani. E szerint az elképzelés szerint neurális komplexumok, modulok, hálózatok, csomagok jönnek létre. Az emberek agyában lévő hálózatok nagy része egyetemes, mindannyian ugyanolyan módon alkotunk meg bizonyos osztályszimbólumokat és indítási mintázatokat. Másfelől közelítve: ugyanazokat a neuronokat több célra, sőt, egyidőben több célra is használja az agy. Valamilyen metatudás és metaérzékelés vezérli tehát a megismerést a procedurálisan tárolt vagy deklaratív tudás helyett vagy mellett. (Hofstadter 1998, 342-365. p.)



3.21. A sematikus ábrán a neuronokat pontok ábrázolják, amelyek egy síkban vannak kiterítve. Két egymást átfedő idegpályát a szürke különféle árnyalatai ábrázolnak. Előfordulhat, hogy a két pályán két egymástól független „idegi villanás” rohan át egyidőben, és két tavi hullámhoz hasonlóan áthalad egymáson. Az egyszerre aktivizálható, és a neuronokat közösen használó „aktív szimbólumok” gondolata ezzel szemléltethető. (Forrás: Hofstadter 1998, 357. p. A Hofstadter által felhasznált eredeti forrás: John C. Eccles *Facing Reality* című könyvéből. New York, Spinger Verlag, 1970, 21. p.)

A fogalmi gondolkodás párjaként értett *képi gondolkodás a látáson alapszik*. A látás viselkedéslélektani és társadalomtudományi szempontból valaminek a meglátása vagy valamiként látás, azaz sajátosan személyhez kötött. Látás létrejön a szemmel történő érzékelés inspirációjára, ebben az esetben a megfigyelés játszik perdöntő szerepet, a ráfigyelés aktusa és irányultsága. És látás a közvetlen megfigyelést, tehát a szem párhuzamos használatát nem igénylő, belső látás is.

Az ember gondolkodásában a látás feltárását illetően kiemelt szereppel bírnak a neurobiológiai eredmények, a *látáskutatás* áttörő eredményeket ért el a huszadik század utolsó évtizedeiben. A vizuális tudat vizsgálata, az egyes neuronok és agyterületek vizuális feldolgozásban betöltött szerepének tanulmányozása egyre közelebb viszi a tudósokat, hogy megértsék, „hogyan eredeztethetők a mentális jelenségek az idegsejtek aktivitásából”.

A tudat egy valóságos jelenség, amely visszavezethető központi idegrendszeri (KIR) funkciókra. Ilyen a vizuális percepció is: számos pszichofizikai kísérletben igazolták működését. Definiálni a tudati jelenségeket szubjektivitásuk miatt nehéz, de általánosan elfogadott, hogy „a vizuális tudat egy, a látás képességével rendelkező élőlény azon állapota, amikor az a látás élményét átéli.” (Kovács Gy. 2001) „A kísérletekből úgy tűnik, hogy számos agyterület aktivitása szükséges a vizuális tudat kialakulásához, tehát nincs kitüntetett helye a tudatnak agyunkban.” Kovács Gyula a vizuális tudat vizsgálatában nagy jelentőséget tulajdonít a kétértelmű képeknek. A jelenségre vonatkozóan fMRI-t használva kimutatták, hogy a perceptuális élmény megváltozásakor egyszerre több magasrendű vizuális terület aktiválódik az agyban, amelyek aktivitása tehát már nem a látott képtől függ, hiszen a tudatosulás hozta működésbe őket. Egy másik kísérleti eljárásban tényleges vizuális inger nélkül kimutatható ugyanazoknak

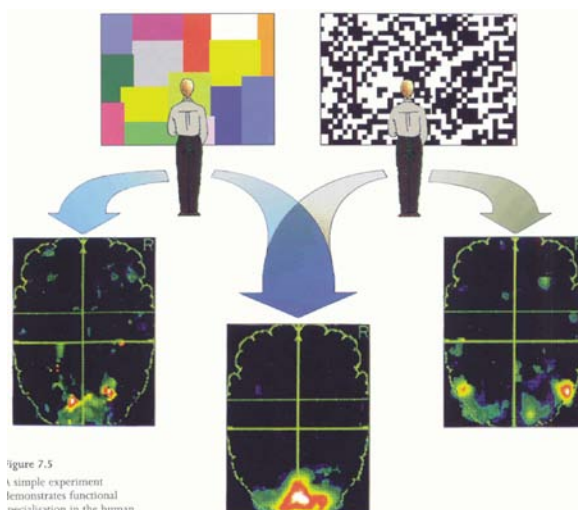
az agyi területeknek az aktivitása, amelyek egyes vizuális inger hatására aktivizálódnak. Vagyis „a neuronok hasonlóan aktiválódnak, ha egy adott tárgyat látunk, vagy ha vizuális memóriánkból (mindenfajta fizikai inger nélkül) explicit módon előhívjuk azt”. (Kovács Gy. 2001)

Hasonló célokat szolgál a vizuális perceptuális tanulás feltárása is. „A folyamatot, melynek során gyakorlás vagy tapasztalat következtében tudatosság nélkül megtanulunk érzékelni valamit, amire korábban képtelenek voltunk, perceptuális tanulásnak nevezzük. Mindenki számára jól ismert tény, hogy gyakorlás hatására ’finomodnak’ az érzékek: a szolféztanulás finomítja a hallást; a festés és rajzolás a látást; a borkóstolás az ízlelést.” (Kovács I. 2005)

A látáskutatás egyre kiterjedtebb eredményekre jutott. *Charles G. Gross* az idegtudomány történetét áttekintő könyvében megállapítja, hogy a 20. sz. végére megdőlt az a század közepén még egyöntetűen elfogadott nézet, hogy a mintázatok látása, a forma, a szín, mozgás, tér észlelése az agy egyetlen rétegében történik. „Ma már tudjuk, hogy a striatális kéregnél sokkal nagyobb terület vesz részt a látóműködésben. Pontosabban, a vizuális működésben részt vevő kérgi régiók határai túlnyúlnak az okcipitális lebenyen, és mélyen behatolnak a temporális, perietális, sőt a frontális lebenybe is: a látókéreg több mint két tucat diszkrét látómezőből áll, melyek a főemlősök agykérgének több mint a felét teszik ki.” (Gross 2004, 174. p.)

*Semir Zeki* jelentős részben a saját neurobiológiai kutatásaira támaszkodva a téma legújabb eredményeit ismerteti az *Inner Vision - An exploration of Art and the Brain* c. könyvében. A *látás modularitása* (The modularity of vision) c. fejezetben az agy területi aktivitását szemlélteti az agyról készült felvételek segítségével. A kísérletek minden aggályt kizárva bizonyították, hogy az agyban a látható világ különféle sajátosságait négy, párhuzamosan tevékenykedő rendszer észleli. Ezek működési specializációk: a mozgás, a színek, a harmadik és negyedik terület pedig a formák észlelése.

3.22. Egyszerű kísérlettel be lehet mutatni az emberi agy funkcionális területeit. Színes kép nézése közben a V4 terület aktiválódik (balra lent). Fekete-fehér mozgóképnézés közben a V5 terület mutat aktivitást (jobbra lent). (Zeki 1999, 64. p.)







Zeki az ábrához fűzött jegyzetben<sup>11</sup> elmondja, hogy az aktív agyi területek több vért használnak és felvételekkel ez kimutatható: a vörös, sárga és fehér színek jelzik, ebben a sorrendben növekvő véráramlást jelölve. Tovább magyarázza a kísérletben aktivizálódó agyi területeket és a közöttük fellépő kapcsolatokat.

Mind a két látásértelmezésbe – érzékelésen alapuló és közvetlen érzéketi tapasztalat nélküli, azaz belső – bevonódnak az egyén egyéb készletei (felkészültségei), úgymint élmények, érzelmek, emlékek, ismeretek és az előzőek szerint nem tagolt átfogó tapasztalatok.

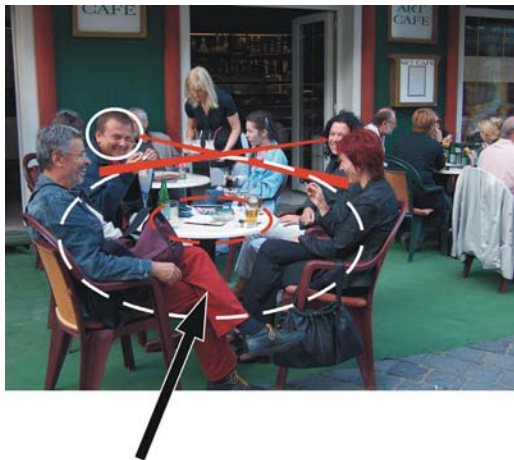
A megismerést mint az észlelésen alapuló agyi tevékenységet szokásos az ember egészétől különválasztottan kezelni, neurális területekre, neurális tevékenységre vagy hálózatokra redukálni. Az ilyen elgondolásokban legfeljebb utalnak arra, hogy az ember cselekvő lényként szerzi az információkat és a tapasztalatokat. *A cselekvések vagy a problémamegoldásra irányuló dinamikus állapotok irányából szemlélve a megismerés tárgykörébe értem mind az alkotó, mind az intellektuális elemző tevékenységet.*

A művészi és nem művészi világ között szerves, szimbiotikus kapcsolat mutatható ki a személyiségben. A sokféle látványon iskolázott szem és gondolkodás érzékenyebb a műbefogadásban is, a műalkotásokkal elmélyülten foglalkozó gondolkodás új aspektusokat fedez fel és esztétikai élményként él meg más látványokat is.

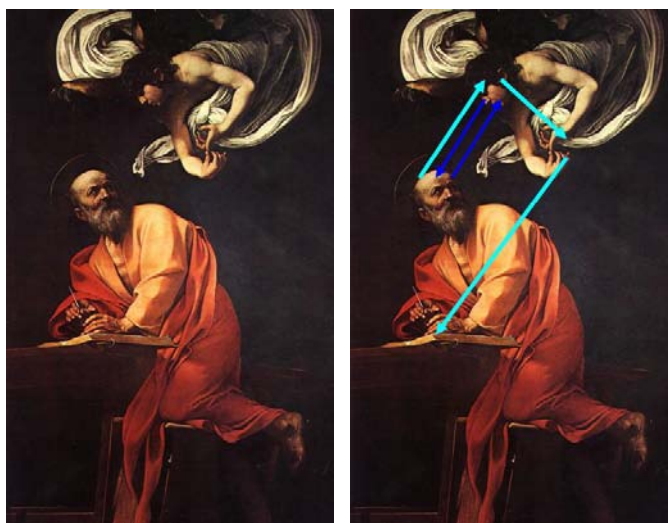
Ebben a kölcsönösségben az ember pszichikai és evolúciós, vagy akár genetikailag kódolt vizualitással összefüggő tulajdonságai jelentik az alapot. A Gestalt pszichológiának a formálásra vonatkozó némely kutatási eredménye és megállapítása máig megkérdőjelezhetetlen, az evolúciós magyarázatok a színérzékenységről és színpreferenciákról megállják a helyüket. Schuster számos pszichológia-kísérleti megállapításra hivatkozva a „képi alakzatokban” megjelenő „kulcsingerekről”, és „alapvető biológiai ingerelemekről” beszél művészetlélektani könyvében. (Schuster 2005, 200. p.) (A kérdésről kissé részletesebben „Az emberalkotta kép szervező tényezői” című fejezetben beszélek.)

A műbefogadásban tehát ugyanúgy érvényesülnek ezek az általános, az ember-létből következő megismerési jellegzetességek, mint bármely más látványban.

Részletes kifejtésekbe ugyan nem bocsátkozhatom, de nézzünk meg egy fényképet, amely szinte véletlenszerű pillanatfelvétel és egy gondosan komponált festményt. A színek, formák, mozgáskapcsolódások, arcok, tekintetek és kezek a látvány művészi vagy nem művészi voltától függetlenül „irányítják” a képbejáró műveleteket.



3.23. A képen lévő formákból, színekből, mozgáskapcsolatokból, irányokból, képbeli elhelyezkedésekből következő hatások. (Pillanatfotó a pszichológiai hatások berajzolt magyarázatával.) (Fotó és ábra: Sándor, 2006)



3.24. a-b. Caravaggio *Szent Máté és az angyal* című festményének reprodukciója és a festménybeli kapcsolódásokat szemléltető magyarázórajz. (Ábra: Sándor)  
[Caravaggio, Michelangelo Merisi (1573 – 1610): Szent Máté és az angyal. 1600 – 1601, San Luigi dei Francesi-templom. A reprodukció forrása: A barokk, 1986, 47. p.]

Figuratív, embereket ábrázoló képeknél pszichológiai kutatások szerint először az arcra tekintünk. Ezt követik a kéz és általában a mozgásirányok; a néző tekintete és gondolkodása követi a képbe épített mozgásokat. Ugyancsak általános érvényű, hogy a kontraszt feszültséget kelt, figyelmet irányít. Caravaggio mesteri kompozíciója így mintegy kihasználja az ember pszichikumában rejlő sajátosságokat, hiszen az ábrázolási téma, a kép szűzsége éppen az előzőeket mondja: Szent Máténak a cellájában megjelenik az angyal és diktálja az evangélium ígét – azaz Máté isteni sugallatra írja az evangéliumot.

Úgy vélem, hogy a fentebbi kifejtések az észlelésről nagyban hozzájárulnak a befogadás és az alkotás komplex értelmezéséhez.

*Az ember vizuális befogadótevékenységének fogalma* jelentse most a teljes látható és nem látható világ befogadásának olyan aspektusát, amelyben a *vizualitás dominál*. Úgy gondolom, hogy az ilyen vizuális dominanciájú irányultság az ember életének bármely mozzanatára vagy az életével kapcsolatos bármely aspektusra érvényes lehet. A vizuális befogadás, értelmezés irányulhat az eleve láthatókra (természeti látványokra és magukra a látható képekre), és a nem láthatókra is egyaránt. Feltétele a szemmel történő érzékelés. E nélkül a vizuális dominancia nem valósul meg, bár természetesen a komplexen vagy más érzéklet irányából értelmezett

befogadótevékenységnek van vizuális szála vagy aspektusa is, azaz a vizuális észlelés lehetséges a szem érzékelő, ingerfelvevő szerepe nélkül is.

*Az ember vizuális alkotótevékenysége* alatt a „külső” „képek” megvalósítására, létrehozására irányuló tevékenységet értek, ahol „külső” alatt a megvalósítottságot, létrehozottságot értem, a „kép” pedig minden látható emberalkotót jelent, dimenzionáltságtól és fizikai anyagtól vagy virtualitástól függetlenül. A vizuális alkotótevékenység egyrészt „vizuális”, azaz a látáson alapul, ahol is a szem érzékleti modalitása kihagyhatatlan a dinamikus folyamatból. Másrészt vizuális is abban az értelemben, hogy a szemmel is történő érzékelés modalitása kétféle vonatkozásban is elmarad (vagy elmaradhat), amikor a) maga a megvalósítás a belső vizuális gondolkodáson alapszik és/vagy b) az alkotás közbeni visszacsatolásban a szemmel történő érzékelés nem vesz részt. Az így megragadott tevékenység eredménye a fentebb megfogalmazott emberalkotta kép maga. Az emberalkotta képek tárgya lehet látható és nem látható egyaránt.

Az alkotás és a befogadás kérdéseivel elsősorban a pszichológia, újabban a kognitív pszichológia foglalkozik. A kommunikációs elméletek közül a hatás- és élménykutatás eszközeit használja a tömegkommunikáció. A művészetpszichológia (és a művészetelmélet) mint műbefogadás foglalkozik a dologgal, a mű alkotásának kérdései kevésbé érdeklik. A műbefogadásról meglehetősen bőséges szakirodalom áll rendelkezésre, addig az általában vett befogadásról vagy a vizuális bázisú, vizualitáson alapuló befogadásról már kevesebb. A képzőművészeti alkotások befogadása mind a szociológia, mind a művészettörténet és egyéb szakterületek kutatói által jól feldolgozott, de nincs olyan szakirodalom, amely a vizuális (úton történő) befogadást a maga tágasságában tárgyalná. Azaz: olyan széles megközelítést adna, amely egyaránt alkalmazható lenne egy műszaki rajz, egy magyarázó ábra, egy jel vagy éppen egy képzőművészeti alkotás esetében.

Dolgozatomban nem foglalkozom a művészet – nem művészet kérdéseivel, vagy a műalkotás mibenlétének meghatározásával, mivel azonban a szakirodalom az alkotás és a befogadás tekintetében elsősorban a művészet vonatkozásában áll rendelkezésre, az irodalmi háttér bemutatásakor ebben a kényszerhelyzetben tárgyalom tovább a témát.

*Boehm* „A képi értelem és az érzékszervek” című tanulmányában meglehetősen átfogóan gondolkodik a képekről, bár példái elsősorban műalkotások. Másokhoz hasonlóan ő is szükségesnek tartja a hagyományos képfogalom revízióját. A hagyományos értelmezés ugyanis nem veszi figyelembe az érzékelés dinamikáját – írja. A képet esemény-jellegűnek tekinti, „mivel a képben lévő lehetséges szemléleti konjunkciók kínálatának csupán olyan látás felel-

het meg, amely megszabadult a konstatálás és áttekintés merev funkciójától és képes észlelni a kép dinamikus összefüggéseit.” Az „érzéki energiák dinamikája”, a nézőt a „képhez kötő dimenzió” sajátos képi közeg, szavakkal nem írható le. A kép folyamatszerűségét a néző „egy szimultán és egyben szukcesszív érzékelésben” éli meg, a látás dinamizmusa bizonyítja, hogy az érzékelés értelmezés is. Boehm vallja az „érzéki értelem” elvét és kijelenti: „a látás nem fogalmaktól vezérelt megismerésen munkálkodik”. (Boehm 1997, 253. p.)

*Mukařovský* összehasonlítva a néző és az alkotó műalkotáshoz való viszonyát megállapítja, hogy a néző a mű megformáltságán semmit sem változtathat, legfeljebb a magyarázatai lesznek különbözőek. A nézői viszonyban a néző állásfoglalást tesz a mű jelentéséről, amely a műben *Mukařovský* szerint éppen a megformáltsága miatt „objektíve adott is mindenki számára hozzáférhető”. A mű jelentése tehát valójában a néző műhöz való viszonyában kel életre és különböző nézők esetében megismétlése ellenére különbözni fog. Ami pedig az állásfoglalást létrehozza, annak oka a mű elemeiben keresendő. Az elemekre és az e szerinti „sematikus elemzésre” festészeti példával ad magyarázatot, kiválasztva az elemek közül a színt. A színtoltok karaktere és képmező-beli helye, az ábrázolt tárgyhoz való kötődése különböző jelentéssel bír a mű bonyolult jelentésszerkezetében. A „mű egészében vett jelentése, mely elemeinek bonyolult kölcsönhatásából keletkezik, lesz képes arra, hogy a nézőben azt a bizonyos magatartást, viszonyulást felkeltse, amit minden olyan valóságra alkalmazni lehet, amellyel a néző kapcsolatba kerül.” (*Mukařovský* [1940], 199. p.)

Célom, hogy megismerésről és értelmezésről, alkotásról és befogadásról a művészet közegeinél általánosabb érvényű kijelentéseket tegyek. Most *Andersont* hívom tehát segítségül, aki a jelentésről általánosságban és abból a szempontból *Mukařovský*hoz igen hasonlókat mond, hogy a jelentés nem mozdulatlan, hanem dinamikus, mivel a megértés folyamatában jön létre. „A jelek arra vonatkozó parancsok, hogy az értelemképzés egy kollektív módon felismerhető, lokális teljesítésében hozzuk létre a jelentést.” *Anderson* szerint a jelentés csak a jelenben válaszolható meg, létrehozásának színhelyén. „A jelentés-létrehozó ágens valamilyen lokális megértést valósít meg a kollektív erőforrások felhasználásával. Ez a lokális megértés azután megismételhető másutt és mások által is, de ez a megismétlés saját munkát kíván meg.” (*Anderson* 2005, 73-74. o.) Azaz egy művészettörténész és egy kommunikációelméleti szakember mintegy 50 éves időtávlatban hasonló szemléleti alapokról gondolkodik a témájáról. Ez a párhuzamba állítás természetesen csak egy példa, hiszen az „üzenet” (általában a kommunikációban), a „tartalom” (általában a művészetelméletben és az esztétikában), vagy a „jelentés”

(általában a szemiotika vagy a kommunikáció vagy szemiotikai alapokon álló bármely tudományág) mibenlétéről sokan mások is hasonlóan gondolkodnak a tudományos világban.

Fülöp Géza az információról szóló tanulmányában *Moles*-t hivatkozza, aki – a zenét tanulmányozó alaphelyzetből – a műalkotásokat információ tartalmat tulajdonít. Ezt az információt felosztja szemantikaira és esztétikaira, megállapítva, hogy a kettő aránya műfajonként változik. A két típus alapvetően különbözik: „A szemantikai információt az jellemzi, hogy szigorúan praktikus és logikus természetű, a cselekvéshez kapcsolódik, normalizált - mindenki által elfogadott - kódban fejezik ki, pontosan lefordítható, áttehető egyik csatornáról a másikra. Az esztétikai információ lefordíthatatlan más nyelvre, specifikusan jellemző a csatornára, amely hordozza, más csatornára átültetve nagymértékben megváltozik.” A műalkotás esztétikai üzenete, vagyis maga az esztétikai információ a nézőhöz egy komplex folyamatban jut el, a befogadása sokféle tényezőtől függ. Közülük perdöntő, hogy az alkotó és a befogadó jelkészlete minél nagyobb mértékben egyezzen meg<sup>12</sup>.

Bár az információtovábbító tranzaktivitást társadalmi viszonylatokban nem tartom megfelelő alaphelyzetnek, a közös repertoárról szóló gondolati elemet igen fontos meglátásnak tartom: közös felkészültségek és tudások, ezen belül ismeretek, képességek és egyebek kellenek a személyek közötti mindennapi és az intézményesült társadalmi formákban zajló, „komplexebb” társadalmi kommunikációs színtereken.

Fülöp Géza a „művészi és a nem művészi üzenet” megkülönböztetésére igen sarkított magyarázatot ad. A mindennapi életben céltalannak, értelmetlennek, feleslegesnek nevezve a meg nem értett üzeneteket, a művészi üzenetről mégis éppen ellenkezőleg gondolkodik. (Fülöp 1996) Az alkotásokat tehát kétféle mércével méri. Úgy hiszem, az ember-lét természetes velejárója, hogy az ember akkor is „küldi” az „üzeneteket”, ha azokat mások abban a pillanatban nem értik meg, pontosan ebben a dinamizmusban rejlik minden újítás, felfedezés.

Az üzenetközpontú alkotás- és befogadásfelfogás felvázolásában Mukařovský, Anderson és a (mű)alkotás mint információ gondolatához újra idézem záró elemként Miklós Pál kifejtését és ábráját a tárgy szemantikai megközelítéséről. [Lásd jelen dolgozat 3.9. számú szemléltető képe.] Esztétikai magvú elméletében a tárgy közvetítő természet és ember, valamint ember és ember között. Ez utóbbiba belelátom, hogy a tárgy közvetít az alkotója és a használója között abban az esetben, ha azonos korról van szó. De kultúramegőrző, szerepénél fogva közvetít teljesen különböző korokban élt emberek között is, ebben a szerepben pedig az alkotói aspektus háttérbe szorul vagy akár teljesen közömbös is lehet. Úgy vélem, ez a kiegészítés nem ellenkezik Miklós Pál eredeti gondolataival.

A szakirodalmakból a *befogadáselméletek* széles skálája ismerhető meg, közöttük végletes felfogást képvisel a „teljes pluralizmus” és „egyetlen helyes út” elmélete. „Van-e és ha van, akkor hányféle helyes értelmezés van?” – teszi fel a fejezetcímként hangsúlyozott kérdést hermeneutikai könyvének záró elemei között Bächtli. Úgy véli, munkájának egésze válasza arra, hogy a műértelmezés tudományosan megközelíthető és feltárható. Úgy véli, azok az értelmezések helyesek, „amelyek módszertanilag helyesen járnak el, megragadják az adott mű komponenseit és ezek viszonyait, s amelyek eljárásukat és eredményeiket érveléssel alapozzák meg”. (Bächtli 1998, 146. p.)

A beleérzés-elméletet a 19. század közepi megalkotása óta számos kutató használta okfejtésében és találta továbbgondolásra alkalmasnak. A művészi hatás aktív kapcsolatteremtéssel jön létre – írja Schuster is a Lipps által kidolgozott befogadáselmélet tárgyalását követően. Szerinte szellemünkkel a formákat és a vonalakat belsőleg lépésről-lépésre újraalkotjuk, valójában a mű újjáteremtése történik meg. (Schuster 2005, 164. p.) A beleérzés-elmülethez kapcsolódik az aktív néző gondolata is. A vizuális alkotás létrejöttének mikéntjét a befogadás aktusában a néző vissza kell fejtse, e nélkül nem jöhet létre értelmezés. Az alkotás fizikai létrejötte az anyaggal-eszközzel időben történő munkálkodás: az anyag általános természete (képlékeny) és valamely minőségének (híg-sűrű) fizikai törvényszerűségeken is alapuló használata, az eszközök használata, az alkotó mozdulatai és tempója, időbeli szintézise is. A befogadó tehát ezeket a részleteket és fázisokat érzéki alapokon visszafejti a kész műből. Ez az élmény azonban - mivel a néző személyes jelenlétében kibomló aktus - nem helyettesíthető szöveges interpretációkkal.

Nincs „újjáteremtés” – az egy lezárt aktus lenne – a mű bejárása történik; a kép folyamatszerűségét a néző „egy szimultán és egyben szukcesszív érzékelésben” éli meg, a látás dinamizmusa bizonyítja, hogy az érzékelés értelmezés is. „A szem feltáró útja ’-tól’ – ’-hoz’ irányul, az egyes résztől az összbemérés felé haladva, ugyanakkor érvényes ezen útra a fordítottja is, a szimultán képtől a mindenkor egyes tematikus elemhez.” (Boehm 1997 [1980], 252. p.)

Sokak szerint a kép az értelmezés kontextusától függ, azaz a kontextusoktól függően ugyanazt a képet, képrészletet sokféleképpen lehet értelmezni. Ennek a gondolatnak egyik fő képviselője Gombrich, aki elveti vagy pontosabban egy gondolati csavarral módosítja a látásról vallott hagyományos felfogást. A hagyományos látásértelmezés szerint ugyanis a látásban a tárgyakról való tudásunk befolyásolja azt, hogy miként látjuk őket, a retinán megjelenő ingerminták üzeneteit módosítja az, amit a tárgyról tudunk, ez „a reális tárgy felé való visszakapcsolás”. Gombrich kifejti, hogy nem a tudás befolyásolja az érzékelésünket, hanem a tudás kereséséről van szó, azaz várákozásokról, sejtésekről, hipotézisekről; a tudás teszi lehetővé, hogy a néző

válasszon az interpretációk közül, miután a magyarázatokat úgy tette próbára, hogy egybevetette a látvánnyal; azaz az interpretáció „kísérlet- és tévedésfolyamat”. (Gombrich 1972, 275-297. p.) A fentebbiek szellemében végül megfogalmazza, hogy ugyanaz az ábrázolás végtelenül sokféle interpretációt tesz lehetővé, a néző feladata, hogy olyan értelmezést találjon, amely összhangban áll korábbi várakozásaival (Gombrich 1972, 350. p.)

A befogadást számos elmélet vagy mint hierarchiára (egymásra következő lépések, szintek) vagy mint konnekciókra – többirányú kapcsolatok hálózatára – épülő folyamatként értelmezi. Az elmúlt években – a kognitív tudományi kutatások eredményei hatására – mintha inkább a konnektivitás és a párhuzamosság (avagy egyidejűség) jellemezné a kifejtéseket, míg korábban a hierarchia. A művészeti szakirodalmi háttér miatt a következőkben sorra vett gondolatok, megállapítások a céljaimhoz képest szűkebben értelmezett képi világra, a vizuális művészetekre vonatkoznak.

*Panofsky* a műbefogadást egymásra épülő szintekben képzelel el. Megkülönböztet egy formális, első szintet és erre épülő jelentésvizsgálati szintet, amelyet két rétegre bontottan értelmez, egyrészt elemibb szintű jelenségértelmezésről, másrészt jelentésértelmezésről beszél.<sup>13</sup>

A befogadást szintekben értelmező elképzelése szerint megkülönböztetendők a *jelenség* értelmezésének szintje (a vizuális „olvasásra” és a tárgyi beazonosításra vonatkoztatva, illetve kifejezési vonatkozásokkal) és a *jelentés* értelmezésének (ikonográfiai és ikonológiai) szintjei. A jelenség- és jelentésértelmezés kettős szintje vélhetően jól alkalmazható minden vizuális alkotás befogadási folyamatának tagolására vagy általában a vizuális befogadás leírására, így a vizuális kommunikáció egy lehetséges modelljében szerepet kaphat. (Lásd jelen dolgozat 3.2. fejezete.)

Panofsky három lépcsős interpretációs vagy ikonológiai modellje<sup>14</sup> óriási sikert és igen széleskörű felhasználást (vagy felhasználási-próbálkozást) ért el a művészetelméletben és a művészetpedagógiában<sup>15</sup> egyaránt. Ugyanakkor eredetileg (hiszen a reneszánsz művészet vizsgálatakor – ha nem is abból – született meg) és továbbépített változataiban mint módszer a művészettörténeti korokba tartozó (vagy oda sorolt) műalkotások befogadására alkalmazható elsősorban, míg a modern művészeti irányzatokra nem. Az elmélet felhasználói közül többen abba az hibába esnek, hogy konkrét esetekben Panofsky rendszerét elemeire bontva kívánják alkalmazni. Ezzel az eljárással – meglátásom szerint – az elmélet lényeges vonása sérül, mert egész rendszer dinamikája az egyes szintek „fölött” ragadható meg. Éppen abban, ahogyan a „rétegek” egymásra hatnak, ahogyan mindegyikük ugyanarra a műre vonatkozik, vagy éppen abban, hogy mindegyik „szint” egyazon műelemző személy gondolkodásában jelen van. Ezt

Panofsky maga is megfogalmazza, amikor azt mondja, hogy az áttekintő táblázatba szerkesztett megközelítési módok a műalkotás értelmezésében „egyetlen szerves és megbonthatatlan folyamattá olvadnak egybe”. (Panofsky 1984, 294. p.)

Lényegében Panofsky formára és tartalomra irányuló magyarázatához, illetve a befogadás hierarchikus felfogásához kapcsolódik *Mukařovský* is, amikor elkülöníti a műalkotást mint önmagát jelentő jelrendszert és a benne lévő vizuális jeleket az eszköz jellegű jelektől, ábrázolásoktól. Mukařovský egyébként a művészetnek az ember egész életére, „valóságsszemléletére” gyakorolt hatását is kiemelten kezeli. „S a műalkotás ... nem a témájával, hanem éppen a maga művészi, szavakkal ki nem fejezhető jelentésével befolyásolja azt a módot, ahogyan a néző - aki egy adott műalkotást valóban élményszerűen befogadott - a jövőben a valóságot szemléli és cselekszik. Éppen ez a művészet legalapvetőbb célja, s nemcsak a képzőművészeké, hanem általában a művészeteké.” (Mukařovský [1940], 188. p.) Úgy gondolom, valójában fordított alaphelyzetről van szó: az ember azért képes a műalkotást is egységes egészként szemlélni, mert mindennel (szűkebben: minden láthatóval) kapcsolatban az észleletei komplex agyi folyamatokban tudatosulnak.

A *hierarchikus befogadáselmélet* jeles képviselője Martin Schuster. Véleménye szerint az észlelés az információfeldolgozás összetett folyamata, amelyben nem a retinán megjelenő kép tudatosul észleletként, mivel ez a kép sokrétű feldolgozáson esik át. (Igazolásként említi, hogy például az egymással érintkező felületek kontrasztját a látás felerősíti.) Az észlelést nem a fényképezéshez hasonló passzív, hanem aktív folyamatként érti, ahol a figyelem vezérlése, a hipotézisalkotás és az ellenőrzés fontos szereppel bírnak. Szerinte Az észlelés „a valóságnak nem fényképszerű mása, hanem megfelelő számú utalás esetén egy tárolt képnek mintegy a "bekattanása"...” (Schuster 2005, 141. p.)

A „vizuális fogalmak” – amik alatt régóta tárolt ismereteket ért – az észlelési elvárások operátorai, ezek száma korlátozott, az ember az új formákat az ismertekre vezeti vissza. Ezért fontosnak tartja gyermekkorban a formakészlet kialakítását. A vizuális fogalmakra az aktuális látásban is szükség van – mondja – ezért az egyedek megismeréséhez ismernünk kell azokat a helyeket, ahol eltérések lehetnek. Szerinte a nyelvi fogalmakhoz hasonlóan a vizuális fogalmak is tanulási tapasztalatokban formálódnak. Az észlelés kulturális vonatkozásaival kapcsolatban kétféle eljárást állapít meg. Egyrészt „az egyszerű tárgyaknak a körvonalat érzékeltető képek alapján történő azonosítása szemlátomást nem igényli az ezekkel a képekkel kapcsolatos tapasztalatokat” (csecsemőkkel és elzárt törzsek tagjaival végzett kísérletekre utal), másrészt a sajátos ábrázolási konvenciókat meg kell tanulni vagy a hipotézis-ellenőrzés folyama-



tában fel kell fedezni (ilyen pl. a perspektíva, ebben a takarás jelensége), azaz mélységészlelés rajzokon vagy általában a kétdimenziós ábrázolásokon nem magától értetődő (Schuster 2005, 145. p.) Megjegyzendő, hogy a kérdéssel részletesen foglalkozik Serpell a „Kultúra és viselkedés” című munkájában.

Schuster művészetlélektani nézőpontú könyvében az információ és a jelentés feldolgozásának szintjeit taglalja, bár feltételezésként vezeti be a témát. Az eredetileg szöveghasábokban összefoglalt modelljét<sup>16</sup> az alábbi táblázatosított formában közlöm. Közlésem szószerinti, pusztán a művészeti példákat soroló harmadik oszlopot hagyom el, mivel úgy vélem, példái – fogalomhasználati problémák miatt – nem egyértelműek, sőt esetenként zavaróak.

Az észlelés szintje	Az esztétikai ítélet meghatározói
1. A nem azonos helyek csökkentése	világos kontúrok
2. „Alakzatokká” csoportosítás	geometrikus elemek
3. Az alsóbbrendű alkotóelemek megszervezése	ismétlések, szimmetriák
4. A teljes mező megszervezése	arányosság, aranymetszés
5. Az egyensúly ellenőrzése	egyensúly
6. A kulcsinger keresése, nyugalom / csendélet	érték a túlélés szempontjából
7. Jelentésanalízis	prototípusos jelleg
8. Összjelentés	a jelentés kompatibilitása
9. Affektív értékelés	ellentétes megszállás
10. A kortársak kognitív értékelése	a tároló és elemző kapacitás csökkentése

3.28. Schuster: „az információ és a jelentés feldolgozásának” 10 „szintje”.  
(Eredetileg táblázatba-illesztés nélkül, forrás: Schuster 2005, 387. p.)

Schuster elgondolását az vezérli, hogy megmutassa „melyek azok az ingerek, amelyeket egyszerűen dolgozunk fel, s ennek folytán pótlólagos észlelési kapacitás jön létre”. Igen figyelemreméltó gondolat, mivel sarkítottan a dinamikákra figyelő. Hierarchikus rendszere a síkok és vonalak megkülönböztetésétől a kulcsingerek keresésén át a műélvezésig tart.<sup>17</sup>

Oskar Bätschmann azok közé tartozik, akik nem fogadják el a befogadás rétegezettségének, szintjeinek elméletét. Azt mondja, hogy *a műbefogadásban a mozzanatok nem hierarchiában,*

hanem összetett kapcsolatrendszerben vannak egymással, egyik mozzanat sem előbbre való, mint a másik. Az „értelmezés nagy absztrakt-reális vonatkozásrendszerét” két nagy diagramban foglalja össze. A viszonylatrendszernek most csak az egyes elemeit vázolom fel: szubjektív feltételek az alkotás (benne a „festő” gondolkodási tevékenységének taglalása) és befogadás (mint az értelmezés igazolása és a folyamatok elemzésének taglalása) irányából; a történelmi feltételek ugyancsak ebből a két aspektusból. (Bätschmann 1998)

Úgy gondolom, a vizuális befogadásban a szemlélésnek jelentős szerepe van. A szemlélés „kötetlen” állapotában tud a vizualitás teljes tartományában kibontakozni. A szemlélésnek és értelmezés kapcsolatáról Bätschmann pontokba szedett megállapításait idézem a *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába* című könyvéből: „1. A szemlélés kísérlet, hogy a képet mint magát a képet tapasztalja meg. A szubjektum tekintetében ennek előfeltétele az arisztotelészi értelemben vett tapasztalat és annak tagadása. 2. A szemlélésben nyílik meg a lehetőség, hogy hozzáférjünk a kép produktivitásához, illetve a megjelenítési vagy képi folyamathoz. 3. A szemlélés révén nyílik meg a szubjektum számára a lehetőség, hogy hozzáférjen ahhoz, amivel az értelmezés foglalkozik: a képfolyamatokhoz, vagyis ahhoz, amit a kép a maga minőségében hív létre. 4. A szemlélés nem csupán az a tevékenység, amelynek során a tárgyak és tartalmak előzetes meghatározásait a képen ellenőrizzük. Valójában inkább az értelmezést - vagyis a képfolyamatokkal való foglalatosságot - kell a szemlélés ellenőrzése alá vonnunk. 5. A szemlélés ezért nem olyan tevékenység, amelyen túl kell esni, és aztán elfelejtethető, hanem az értelmezés ellenőrzése, az értelmezés érvelő megerősítésének egyik lehetősége is marad.” (Bätschmann 1998, 120. p.)

A szemlélésről másféleképpen, az értelmezéstől elválasztottan vélekedik Maquet: „A műtárgyak szemlélésének módját megragadhatjuk a művészettel kapcsolatos emlékeink sajátos tárházára hivatkozva; fenomenológiai elemzéssel a művészetekhez való vizuális viszony néhány jellemzőjét kifejezhetjük hétköznapi nyelven. A tárgyat egészként látjuk, a maga totalitásában; különböző részeit eltérőnek foghatjuk fel, de nem elemizzük egymástól különválasztva. A szemlélés 'csak nézés', nincs további cél ... A 'csak nézés' élménye nem elemző.” Ugyanakkor a műalkotások befogadásában éppen az így értelmezett szemlélést tartja relevánsnak, mivel szerinte „A művészet szemlélése csendes tevékenységet igényel; s az elemző magatartással nem egyeztethető össze. A tárgyat totálisként látjuk, s ha megkíséreljük az elemzést, ez a jellegzetes érzékelési mód a mentális háttérbe szorul, vagy eltűnik.” (Maquet 2003, 42., 45. p.)

A művészettörténeti hermeneutika<sup>18</sup> a műértelmezés kérdéskörével foglalkozik. Ebből az aspektusból azonban az alkotás értelmezésébe is betekinthetünk.

Bätschmann hermeneutikai munkájában természetszerűen az értelmezés irányából közelít az alkotáshoz. A festő munkájának taglalására azonban egy egész fejezetet szentel, amiben többek között tárgyalja az alkotótevékenység „szabályokhoz való kötöttségeit, illetve szabályoktól való eltéréseit”. A festő alkotómunkájában a kiemelt jelentőséget tulajdonít „a sík megmunkálásának”, ami alatt a tér (a mélység) illúziójának teremtését érti.

Magyarázza a művészeti ágak, műfajok és a hozzájuk kapcsolódó anyagok, technikák funkciók szabályozó jellegét, megállapítva, hogy a közegek különbözősége miatt az egyik területre tett értelmezések a másokra nem vihetők át – ezért marad ő a festészet területén. A vizuális „források” irányából is közelít a festő munkájához: a motívumok hagyományozódása egyrészt eredeti jelentésük továbbvitelét jelentheti, másrészt azonban az új felhasználásban ez a jelentés elfojtódhat. Végül a festő munkájának jelentős összetevőjeként egy elvont vizuális elem, a pont pszichikai hatásaival, jelentéseivel foglalkozik Kandinszkij „Pont és vonal a síkon” című műve alapján – azaz bevonja eszmefuttatásába az absztrakt vizuális jellegzetességeket és azok hatásait is. Csak megjegyzem, hogy Bätschmann azért is fontosnak tartja a „művész munkájával való foglalkozást”, mert így „felhagyunk az értelem és a jelentések utáni hajtóvadászattal”. (Bätschmann 1998, 80-105. p.)

Bätschmann hermeneutikai felfogását azért tartom igen értékesnek, mert a két aspektust (vagy tevékenységet), az alkotást és a befogadást egymásra utaltságukban, szimbiózisukban kezeli<sup>19</sup>.

A műbefogadás egy szűkebb kategória, a vizuális befogadásnak csak egyik aspektusát érthetjük alatta. Az alkotással hasonló a helyzet, mivel nemcsak a művészi alkotómunkát jelenti. Ezzel együtt meglátásom szerint ezt a fogalmat megilleti egy, a hagyományosan elterjedtnél tágabb értelmezés. Először is szeretném megjegyezni, hogy ezt a két kifejezést a pszichológia nem tartja számon a szakterminológiájában. Nyolc-féle pszichológiai lexikonból és atlaszból csak kettőben (két kislexikonban) találtam meg és ott is csak az alkotás címszót, a befogadást nem, ugyanezt tapasztaltam a sokat használt, átfogó pszichológiai szakkönyvekben is. (Természetesen az „alkotó” szóra vagy kifejezéskezdetre is kiterjedt a figyelmem.) Hasonló a helyzet a kognitív irodalomban.

Úgy tűnik, mintha ezeket a kategóriákat a művészettörténet, a művészetpszichológia vagy művészetfilozófiai sajátította volna ki magának vagy mintha a filozófia feloldotta volna az ember-létről szóló beszédében.

Az egyik pszichológiai kislexikon szerint az alkotás „1. képzeleten alapuló lelki folyamat, melyet cselekvés követ. Eredménye valami újnak, értékesnek a létrehozása, ami még nem volt. Magasabb rendű idegműködés, tevékenység eredménye a tudományokban vagy a művé-

szetekben. 2. az alkotásnak mint tevékenységnek az eredménye. Az ember által átalakított természeti anyagban eltárgyasult emberi lényeg”. Ugyanez a lexikon az alkotó gondolkodás alatt az olyan problémamegoldást látja, amely új ismereteket és új összefüggéseket tár fel, az alkotó képzelet pedig egy ember lelki folyamata egy korábban nem létezőről. (Balogh Éva (szerk.): Pszichológiai kislexikon. Debrecen, 2001, Tóth Könyvkereskedés és Kiadó Kft.)

A fentebbi lexikonszöveg azonnal kritikus megjegyzésekre ösztönöz.

Úgy gondolom, hogy

1. a képzelet valóban kihagyhatatlan az alkotásból, de nem minden alkotásnak jelenti az alapját, hiszen egyes válfajai a szemlélésen vagy látványon, netalán az automatizmuson vagy az improvizáción alapszanak, ilyen esetekben a képzelet csak társuló mozzanat;
2. az *új* jelző egy tágas értelmezésben bármely létrehozást megillett, hiszen éppen megszületésével nyeri el ezt a státuszt és válik az emberi emlékezet tárházává;
3. megdöbbenőnek, hiteltelennek tartom a tudományokra és a művészetekre korlátozni, hiszen a velük párhuzamosan értett mindennapi élet vagy az előző két társadalmi intézmény „fölött” értelmezett társadalmi élet vagy éppenséggel a gazdaság, kereskedelem, ipar, stb. gyakorlata tele van mind az ember alkotási folyamataival (tevékenységeivel) mind az ezek (tehát nem a tudomány és nem a művészet) révén létrejött alkotásokkal;
4. véleményem szerint nem állja meg a helyét az a gondolat sem, amely a lelki folyamatot és a cselekvést időben egymásra épülőnek tekinti, inkább egyidejűségüket és egymásra utaltságukat tartom lényeges, sőt meghatározó jellemzőnek.

Most csak egyetlen hétköznapi példát említek: a természetjáró emberek életmódjához a történelmi távlatokba vesző időktől kezdve hozzátartozott, hogy kunyhókat, eső- vagy szélfogókat és igényeiket kielégítő egyéb tárgyakat rögtönözzenek maguknak. Ilyenek a horgászpартokon található kunyhók is. Formáltságukban és technikai kivitelezésükben, szervezettségükben alkotás-létük kétségbevonhatatlanul megmutatkozik.

3.31. Építmény- és tárgyegyüttes mint alkotás egy berek-parti horgásztanyán.  
(Fotó: Sándor, 2008.)



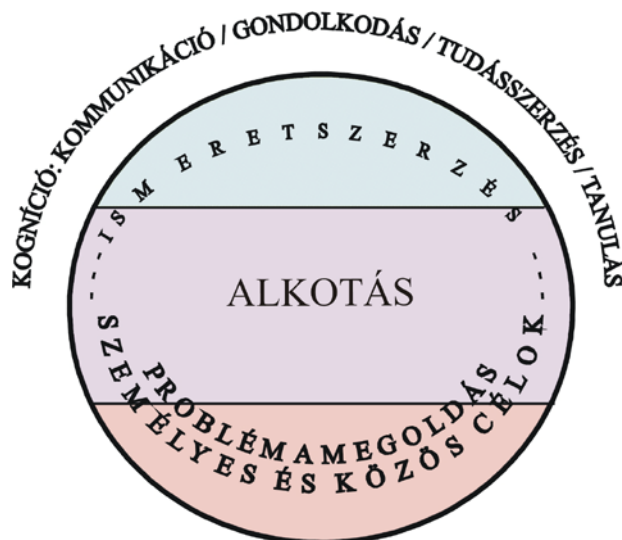
*Az alkotás fogalmának felszabadítását javaslom tehát. Úgy vélem, ebbe a kategóriába minden beletartozik, amit az ember létrehoz, jelenvalóvá tesz, megteremt. Az alkotás szó legfeljebb annyiban más, hogy a létrehozásban az aktivitás tényezőt kezeli kiemelten.*

*Gondolatmenetem vége felé – úgy látom – nem kell megváltoztatnom a fejezet első felében tett megállapításaimat a vizuális úton történő befogadásról és alkotásról. Ellenkezőleg, a felfedett értelmezésbeli visszasságok abban erősítenek meg, hogy koherens (vagy ha úgy tetszik „helyes”) úton járok az ember-léthez és az ember társadalmi létéhez kapcsolt tágas értelmezésekkel.*

Nagy József a képességeket rendszerezve a kognitív kompetencia funkcionális rendszerében a tanulás, a kommunikáció és a gondolkodás mellett, negyedik összetevőként mutatja meg a tudásszerzést, melynek viszont – az ismeretszerző és a problémamegoldó képesség közös tartományaként – része az alkotóképesség.<sup>20</sup>

Gondolatai és kategorizáló-rendszerező eljárása ösztönzött arra, hogy az alkotás mibenlétének feltárására egy karakteresen kognitív megközelítést tegyek.

Ebből a megközelítésből – egyfajta analógiát feltételezve képesség, valamint a lelki és motorikus tevékenységkomplexumok között – felállítható egy olyan elgondolás, amelyben az alkotást a problémamegoldás és az ismeretszerzés közegeiben értelmezzük. Az alkotásról szóló gondolatmenetemet az alábbi ábra segítségével sommázom.



3.34. Kísérlet az alkotás kognitív összetevőinek értelmezésére. (Ábra: Sándor)

A fentebbi ábra szellemében gondolkodva: a vizuális alkotás valamely személyes és/vagy közös célok elérésére vonatkozó olyan problémamegoldó gondolkodás eredményeképpen jön

létre, amely gondolkodásban ismeretszerzés történik. Az alkotás mint jelenvalóság felől közeli: a vizuális alkotás személyes és közös célokat szolgáló probléma/problémák megoldása és ismeretek tárolása/őrzése.

Ha a vizuális alkotás fogalmát minden olyan láthatóra érvényesnek tekinthetjük, amit ember létrehozott, akkor így az alkotás egyszerűen „létrehozás”, „jelenvalóvá-tétel”. Ez utóbbi két megfogalmazással pedig már a heideggeri filozófiánál tartunk, bár itt mintha be is záródna ez a gondolatkör, hiszen *Heidegger* sem az alkotás, hanem a művészi alkotás mibenlétéről gondolkodik.<sup>21</sup> Egy merész elrugaszkodással azonban a heideggeri gondolatokat a művészettől elvonatkoztatott, általános szintre emelve is érvényesnek vélhetjük.

### 3.3.3. emlékezet

A vizuális gondolkodásban az emlékezet kitüntetett szereppel bír.

*Bartlett* azt vallja, hogy az emlékezés nem elszigetelt, hanem dinamikus összetevője az ember gondolkodásának, amelynek során az ember mindig összefüggéseket keres és értelmezésre törekszik. Vagyis az emlékezés sokkal összetettebb, mintsem elraktározott emléknymok felidézése lenne. Felfogása tehát globális, szerinte az emlékezetet olyan „sémákban”, vagyis „kombinált viszonyítási szabványokban” működik, amelyekben a múltbeli reakciók, tapasztalatok aktívan szerveződnek. (*Bartlett* 1985, 291. p.) Ez a koncepciója rokon azzal, amit *Arnheim* mond a látás észleleti jellegzetességéről: „a látás nem elemek mechanikus visszatükrözése, hanem jelentéshordozó szerkezeti sémák megragadása...” (*Arnheim* 1979, 15. p.) Úgy gondolom, hogy a *Bartlett* szerint értett emlékezési folyamatba a múltbeli tapasztalatok közé érthetjük a vizuális élményeket, képeket, látványokat, a vizuális alkotások létrehozásának fizikai tevékenységkörítményeit és bizonyára még számos egyéb tényezőt.

*Bartlett* nézetét, emlékezéssel felállított elméletét számos emlékezeti kísérletre alapozva hozza létre. Kísérleti módszerei: leírás, ismételt felidézés, „képírás”, sorozatos felidézés. Vizsgálataiban jelentős szerepet kapott a tematikus kép. Számomra társadalmi kommunikációs szempontból különösen értékesek *Bartlett* szociálpszichológiai vizsgálatai a konvencionalizációról és a társas felidézéssel. Most csak a képleírás módszerére alapozott kísérletének egyik elemét idézem fel vázlatosan.

Ennek során 80 képi jelet használt, ezek egyik része közvetlenül ábrázoló, másik része egyéb részleteket is tartalmaz, illetve vannak közöttük olyanok, amelyek másodlagos asszociációk előhívására különösen alkalmasak. Mindegyik jelhez egy szó tartozik, ezek kártyalapokon szerepelnek. A kísérleti személyeknek az a feladata, hogy tanulja meg az összekapcsolt szót

és a jelet úgy, hogy később is fel tudja idézni, melyik képhez melyik szó tartozik. Ezt követően különböző idők elteltével vizsgálta a tanultak felidézését. Azt tapasztalta, hogy a közvetlenül ábrázoló jeleket (ahol pl. a szem szóhoz egy „szemforma” volt kapcsolva) szinte kivétel nélkül és időtávlattól függetlenül képesek voltak felidézni, míg ellenkező esetben (ahol a kép egyértelmű jelentéssel nem bírt) a felidézés egyáltalán nem valósult meg<sup>22</sup>. Megállapítása: „mind az észleléshez, mind az emlékezéshez elengedhetetlenül szükséges egy keret vagy háttér, s ehhez viszonyítva jelenik meg az észlelt vagy felidézett tárgy”. (Bartlett 1985, 155. p.)

Buda Béla az emlékezet dinamikájára koncentrálva megállapítja, hogy az ember képes megtörtént események ’visszapergetésére’. Rávilágít az emlékezet és a képzelet szoros összefüggésére is: „Az ember sajátos képessége, hogy emlékezete igen hűen őrzi meg az érzékszervi benyomásokat, és a memóriában tárolt emlékekből képes arra, hogy fantáziájában olyan eseményeket játsszon le, amelyek soha nem történtek meg.” (Buda 2000)

Az emlékezés – egy másik elfogadott felfogásmód szerint - az információ előállítása a reprezentáció alapján. Az *emlékezeti reprezentáció* magyarázata a kognitív tudományban strukturális és komputációs szemlélet alapján eltérő formát ölt. A strukturális szemlélet szerint az információt a struktúra kódolja. Ez egy neurofiziológiai alap, az emlékezet nyomai agyi kapcsolatok konzervatív változásaiban vannak. Komputációs szemlélettel pedig a(z emlékezeti) reprezentáció az ingerforrás és a célfunkció közötti transzformációt biztosító műveletek alakjában jelenik meg. A két pólus között van a PDP memóriamodellje, amely „strukturális abban az értelemben, hogy az információt a hálózat éleihez rendelt *súlytényezők* rögzítik, viszont komputációs abból a szempontból, hogy az információt nem közvetlenül e súlytényezők hordozzák, hanem a súlytényezők és az input jelekből kiszámított egyedi állapotok fölött kirajzolódó *aktivitásmintázat*.” (Nádasdy 1997, 260. p.) A memória PDP modelljének lényege, hogy az információt homogén csomópontok közötti kapcsolaterősségek rögzítik, azaz az információ nem korlátozódik strukturálisan meghatározott területre, vagyis egy-egy csomópont alkotóeleme lehet a több különböző információnak is, elosztott tárolásról beszélhetünk tehát. *A párhuzamos megosztott feldolgozás elméleti nézőpontjából szándékozom a vizuális (vagy képi) emlékezetet megragadni.* E szerint a vizuális emlékezetet vagy a képi emlékeket nem úgy kell elképzelnünk, mint korábban (meg)látott képek fixálódásait. Inkább olyan vizualitás-lényegű képlékeny struktúrákról van szó, amelyek egymáson áthatolva – és így csomópontokat képezve - őrzik a korábbi látványok szerkezeti vázait. Ezek a vázak legalább kétfélek, egyrészt vizuális absztrakciók (színek, formák, fények, stb.), másrészt tematikák (tárgyak, tájak), egyébként pedig a két váztípus egymással is kapcsolatban van. A képlékenységgel – és

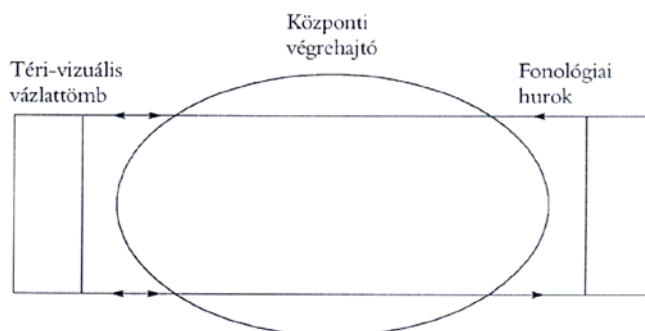
így a dinamizmus – több szempontból is érvényesül, ezek között kiemelt jelentőséggel bír, hogy az újabb látványok és az újabb emlékfelidézések hatására a szerkezeti vázak állandóan módosulnak, így a csomópontok is odébb tolódhatnak.

A vizuális emlékezet magyarázatával a pszichológiai szakirodalomban a rövid- és a hosszútávú emlékezet aspektusában találkozhatunk. *Baddeley* (is) leírja, hogy a 20. század utolsó évtizedeiben végzett vizuális észleletvizsgálatok bebizonyították, az észlelés folyamata az agyi tevékenység több szintjén tárolódik. Az egyik szint az úgynevezett utóképhatás, amely egyfajta periférikus jelenség, míg a rövidtávú emlékezetnél komplex rendszerről van szó. A kísérletek igazolták, hogy az ember hosszútávú emlékezetében óriási mennyiségű vizuális információt képes megtartani, azonban a megőrzést nem az egész képpel, hanem annak csak egy rész-összetevőjére vonatkozóan teszi. Még egy emlékezeti jelenséget szeretnék megemlíteni, ez pedig az ún. vakuemlékezet. Lényege, hogy drámai események hatására igen élénk és részletes (bár nem feltétlenül pontos) emlékek keletkeznek. (Baddeley 2001, 29-38. p.) A könyvben nem olvastam róla, illetve vizsgálatban sem találtam nyomát, de feltételezem, hogy ez ugyanígy van pozitív, jó élmények hatására is, az élmény intenzitását vélem perdöntőnek, nem a drámai karakterét.

Baddeley a megalkotója az ún. munkamemória modellnek, amelyet aztán számos kutató használ és épít rá saját következtetéseket. (Például Eysenck – Keane kognitív pszichológiai könyvükben e tekintetben Baddeley-t hivatkozzák). Az elgondolás szerint különböző feladathelyzetekben az ember nem mozgósítja a teljes emlékezeti táráát, csak annak szükséges alrendszereit. A modelljében a központi végrehajtónak nevezett egység tulajdonképpen kontrolláló és koordináló figyelmi rendszer, amely „a beszéd alapú információk manipulálásáért” felelős és „a vizuális képek felépítésében és manipulálásában” játszik szerepet. Az egyik a „fonológiai hurok”, a másik „a téri-vizuális vázlattömb”. Ez utóbbi alatt egy olyan rendszert ért, amely különösen jól alkalmazkodott arra, hogy téri információkat tároljon.

3.36. Baddeley munkamemória-modellje a „téri-vizuális vázlattömbbel”. Változtatás nélküli átvétel.

Forrás: Baddeley 2001, 93. p.





Eddig többnyire a személyes *belső emlékezettel* foglalkoztam, de az emlékezet értelmezhető társadalmi jelenségként is. *Donald* evolúciós szempontból közelítve a vizuoszimbolikus gondolkodás memóriaszközeiről szóló gondolatmenetében a *külső emlékezetről* azt mondja, hogy azt „legjobban funkcionális értelemben lehet meghatározni”. Ebből a szempontból pedig „a belső vagy biológiai emlékezet pontos külső hasonmása, nevezetesen tároló- és visszakereső rendszer, mely lehetővé teszi az emberek számára a tapasztalat és a tudás összegyűjtését”. Szerinte ugyanis pszichológiai aspektusból a kérdés megközelíthetetlen. Az ember kollektív emlékezeti eszközeinek tartja a „fizikai természetű” alkotásokat. (Donald 2001, 271-272. p.)

### 3.3.4. a személyes énhez kapcsolódás és a csoportokra vonatkozó közös tudás, azaz a többérthetőség és a közérthetőség kérdése

A vizuális gondolkodás dominanciájára alapozott megismerés tárgyalását a tudásra vonatkozó sajátosságos irányú kifejtéssel zárom.

A tudást most teljes spektrumában és mindegyik lehetséges megközelítése irányából értem, azaz képességként és kompetenciaként, hitként és vélekedésként, valamint ismeretként és tevékenységként egyaránt.

Témám szempontjából a tudás személyhez és kisebb-nagyobb (szűkebb-komplexebb) társadalmi csoportok kapcsolt, vizualitáson alapuló karakterei és ezek különbségei érdekesek.

Terestyéni Tamás az *Együttműködés és konfrontáció a közéleti kommunikációban* című tanulmányában a tudást a társas viszony aspektusából sorolja típusokba, így beszél egyoldalú, közös és kölcsönös tudásról. Világos meghatározásai a következők: „Az egyoldalú tudás monopolisztikus kontrollt és ezáltal uralmi pozíciót biztosít birtokosa számára. Közös tudás fennállásakor sokan tudják ugyanazt, de nem feltétlenül tudják ezt egymásról; a közös tudás meghatározó tényező a közösségek kulturális bázisának kialakulásában. Kölcsönös tudás esetén az aktorok mind tudnak valamit, de azt is tudják, hogy a többiek is tudják ezt, továbbá, hogy a többiek ugyanezt tudják őrölk és így tovább.” (Buda – Sárközy 2001, 28. p.)

A *participációs kommunikációról* szóló új szakkönyvben (Horányi 2007) az egyik alfejezet a kollektív ágensek problémamegoldási helyzeteivel és stratégiáival foglalkozik. A kommunikáció ágenseinek közös felkészültségét magyarázza koevolúciós szempontból: az ember biológiája feltételezi a kultúrában zajló hosszas fejlődést, az ember kultúrája pedig feltételezi a biológiáit. Úgy vélem, ez a gondolat szépen összecseng Donald elméletével a vizuoszimbolikus táruk evolúciójáról (lásd a dolgozat vizuális gondolkodásról szóló fejezete).

Közösségi szinten „a csoport egésze hordozhat olyan felkészültséget, amelyet már egy tagja sem képes egyedül.” (Horányi 2007, 141. p.)

A közös tudás lehet kölcsönös abban az értelemben, hogy a közösségben a tudás közösségi megléte fel is ismert (azaz én tudom, hogy te tudod ugyanazt, amit én, te pedig tudod, hogy én tudom ugyanazt, amit te ...). Hamp Gábor igen érzékletesen fogalmazza meg, hogy a kommunikációs aktusokkal változás jön létre a tudáskészletben: „közössé válhatnak a felkészültségek, kölcsönössé válhatnak a közös felkészültségek”. (Hamp 2006, 122. p.)

A Terestyéni által egyoldalúnak nevezett tudást másfelől láthatjuk sajátos egyéni tudásnak vagy olyan speciális felkészültségnek is, amihez mások nem tudnak vagy csak saját egyéni látásmódjukon átszűrve tudnak hozzáférni. Az egyéni tudások egyik része nem is arra való, hogy közös tudássá váljon, ellenkezőleg, az individuum mintegy magába zárja őket. Az egyén felől figyelve: minden személy rendelkezik olyan speciális felkészültségekkel, amelyek csak rá nézve relevánsak, és rendelkezik mint különböző közösségek tagja sokféle közös (és közös és kölcsönös) felkészültséggel (vagy azokhoz való hozzáférési kompetenciákkal). A (bármely szintű vagy típusú) közösség felől figyelve: a közösségek rendelkeznek olyan közös (és közös és kölcsönös) tudásokkal, amelyek tagjaik hasonló felkészültségeiből, tagjaik felkészültségének „metszeteként” szervezettek és rendelkeznek olyan metatudással, amely tagjaik eltérő képességeiből, ismereteiből, stb. közösségi célok érdekében szervezett. (Egyébként a személyes és a közösségi célok természetesen minden esetben részei vagy generálói a tudásformálódásnak.)

*Témám szempontjából a fentebb bemutatott egyéni és közös felkészültség jelentős figyelmet érdemel.*

*A speciális személyes felkészültségben látom azoknak az individuális vizuális alkotásoknak és személyes befogadásoknak a kognitív hátterét, amelyek személyes célok, személyes problémamegoldások keretében születnek. Az így létrejövő vizuális kommunikáció a személy belső kommunikációja vagy az individuális gondolkodás vizuális kommunikációs közege. Az ebből az aspektusból létrejövő alkotások mások általi befogadása csak újbóli személyes közeledéssel lehetséges, így ezek többféle értelmezést eredményeznek, többérthetőségük a lényegükhöz tartozik.*

*A közös felkészültségekben, tudásokban vélem felfedezni azoknak a vizuális alkotás- és befogadásfajtáknak a kommunikatív gyökereit, amelyeknek jellemzője az ábrázolási összetevők közösségi szintű ismerete és így azonos (vagy hasonló) értelmezése, vagyis egy közösségi*

gondolkodási jellegzetesség bontakozik ki. Az ilyen alkotások eleve közös tudásalapból jönnek létre, értelmezésük is alapvetően a közös bázist mozgósítja, az eredmény így a *közérthe-tőség*.

Az alapvetően kétféle vizuális kommunikáció egy vonásában azonban minden bizonnyal közös. Mindkettőre érvényesek a biológiailag, evolúciósan és kultúrálisan „beégetett” látásjellegzetességek, melyeket így akár közös kölcsönös „szubfelkészültségeknek” is nevezhetünk. Értem alattuk a viselkedéslélektanban feltárt felismerési jellegzetességeket és vizuális preferenciákat, a kulturálisan rögzített vizuális értelmezési jellemzőket vagy éppen azokat a minden emberi megnyilvánulást átható szervezőerőket (pl. ritmus és rendezés), amelyeknek oka a biológiai mivoltban (is) tettenérhető. (A kérdéskörrel a következő fejezet gondolat-egységeiben foglalkozom majd röviden.)

### 3.4. vizuális (is) alkotások – látható képek

A látásnak az ember életében betöltött kiemelkedő szerepe is oka lehet annak, hogy a vizuális és a vizualitást kiemelten használó alkotások megszámlálhatatlanul sokféle változata jött létre és megmérhetetlenül óriási mennyisége halmozódott fel az ember történetében. Ezért mindeképpen indokoltnak tartom a) a fogalmon és a fogalomkörön való elgondolkodást, vagyis az újabb és újabb fogalomtisztázó szándékokat, valamint b) az áttekintő-eligazodó szándékú közelítéseket.

Két kitéltet azonban előre kell bocsátanom.

Vizuális alkotások alatt a látható alkotásokat, megjelenítéseket, a „külső képeket” értem. A kép fogalmát a következőkben kizárólag ebben a viszonylatban használom. Teszem ezt annak ellenére, hogy bizonyára számos filozófiai megközelítéssel<sup>23</sup> szembenálló ez a fajta elhatárolás. A képfogalom komplexitásából azonban ki kell választanom a „fizikai” képet, hogy témám kifejezhető legyen.

Hangsúlyozom azt is, hogy a látható alkotásokat csak a fogalommagyarázó rápillantás idejére szakítom ki természetes közegükből, az ember alkotó-értelmező vagy szándékot tulajdonító vagy éppenséggel egyéb használati körülményeiből. Csak egy-egy kép(típus) megfigyelése (és majd a 4. fejezetben a rendszerbe foglalás) alatt fogom őket ilyen értelemben zártnak tekinteni.

### 3.4.1. a „kép” fogalom dolgozatbeli kerete

A kép mint látható kép értelmezési keretében is természetesen a fogalom számos megközelítése ismert és lehetséges. Néhányat kiemelek közülük a következőkben.

*Flusser* kép alatt a kétdimenziós képet érti. „A képek *jelentésterület*ek. Kiemelnek valamit – többnyire – a "kinti" téridőből, és ezt absztrakcióként (a téridő néhány dimenzióját a sík két dimenziójára szűkítve) teszik elképzelhetővé számunkra. Ezt a speciális képességet, amellyel a téridőből síkokat absztrahálunk és ezeket újra kivetítjük a téridőbe, 'imaginációnak' fogjuk nevezni. Az imagináció a képek előállításának és megfigyeltetésének előfeltétele. Másképpen szólva: az a képesség, hogy a jelenségeket kétdimenziós szimbólumokkal fejezzük ki, és ezeket a szimbólumokat leolvassuk.” (*Flusser* 1990)

*Flusser* megközelítése szinte törvényszerű: a képfogalom filozófiai hagyományát követi és fentebbi megállapításait „A fotográfia filozófiája” címmel közölt tanulmányában olvashatjuk.

*Zrínyiifalvi* „A kép paradigmája” című tanulmányában a film létrejöttéhez vezető utat vizsgálja. Kijelenti, hogy „a kép (és nem a művészet) fejlődéstörténetének a XII. századtól máig tartó kontinuos voltát” kívánja megmutatni. Gondolatmenetében a látványparadigma<sup>24</sup>, illetve a tér- és időábrázolás kérdését kiemelten kezeli, a gótika és a reneszánsz, a manierizmus és a barokk korstílusra fókuszálva. És bármennyire is a művésztől eltérő tágasabb megközelítést ígért, minden magyarázata a művészi képekre, ezen belül is a festészetre vonatkozik. Legfeljebb annyiban egyedi a kifejtése, hogy a technikai vonásokat hangsúlyosan tárgyalja (pl. szerkesztett perspektíva, a fényképezés technikai kialakulás és fejlődése). Magától értetődik tehát, hogy a tárgyalási keretek a kép fogalmának kétdimenziós képként való értelmezését teszik szükségessé számára.

„Hordozón rögzített képi megmutatkozás”, írja máshol *Zrínyiifalvi*, ez a megfogalmazás szintén a felületen való megjelenítésre utal, és a szövegkörnyezetből is kitűnik, valóban a síkon történő megjelenítést érti alatta. A képet mint megmutatkozást, a kép és a tárgy viszonyát, a képtárgy lényegét vizsgálva a következőképpen érvel: „Olyan tárgy ez a kép, amely a tárgyról alkotott belső képek mintájára maga is kép. Rajtunk kívüli, valóságos dologi-tárgyi léttel bír (a hordozóban, valamint a felületére helyezett festékben), hiszen anyagi-tárgyi létezőként létének érzéki-észleleti jelenlétéből fakad önfeltáró megmutatkozása, a hordozó felületből, a festékből alkotott foltokból, vonalakból, színekből. Meghatározott helyen, adott módon észleljük a képművet, miként bármely más tárgyat. Mégis képi minőségében, jelenségként sokkal inkább ahhoz a képhez hasonlít, amit a percepció során elménk közvetlenül állít elő a látványból, s nem a valóságban fellelhető tükröződésekhez.” (*Zrínyiifalvi* 2002, 64. p.)

Foucault képfilozófiájára, „Ez nem pipa” című filozófiai esszéjére reflektál Zrínyifalvi a könyvében. A kontextus adott, képértelmezése tehát kijelölt vonalon halad. (Az más kérdés, hogy vitára ingerlő a belső képekről alkotott, azokat „képi képként” tekintő elgondolása.)

*Horányi Özséb* „Megjegyzések az ikon fogalmáról – természetesen mint szövegfogalomról” című munkájában a jel és jelentés irányából közelítve úgy véli, hogy a képet a megismerésben betöltött szerepe szerint érdemes vizsgálni. Elsőként a kép fogalmát tágasan határozza meg: „A *kép* számomra a világnak igen sokféle jelenségét kategorizálja. Képnek tekintem a rajztól a festményen át a fényképig terjedő szférát ugyanúgy, mint a költői képet” – mondja, majd a hivatkozásokat az eseményekről, jelenségekről kialakított gondolati képre utalással zárja. Ezt a képfogalmat nyelvi háttérével magyarázza, történetesen az angol nyelvben használt *picture* és *image* különbségével, miszerint az első fogalom inkább a látható, a másik inkább a nem láthatóra vonatkozik. (Horányi 2006, 142. p.) Majd a képaktusok elméletéhez kapcsolva értelmezi a képfogalmat. A képaktus-elméletet a beszédaktus-elmélethez hasonlóan pragmatikai irányultság jellemzi – állapítja meg; e felfogás szerint a képek tanulmányozása megjelenésük kontextusaiban történik. A kontextusok alatt aktusokat ért, amelyekben a kép az aktus eszköze. A kontextusfajtákat a következők szerint csoportosítja: *képalkotás* (*constructio*), *képprezentálás* (*praesentatio*), *képbefogadás* (*spectatio*). A prezentáció és a befogadás együtt *kép-használat* (*usus*). A képaktusoknak „sokféle értelme, szándéka, funkciója, hatása, illetőleg következménye lehet...: a *reprezentációtól* a *meggyőzésen* és az *ígéreten* át a *figyelmeztetésig* és tovább az *érvelésig* vagy a *cáfolatig*.” (Kiemelések ott, Horányi 2006, 148. p.) Úgy tűnik, a képek változatai bontakozhatnak ki az ilyesfajta áttekintő gondolkodásból, ugyanakkor Horányi a képfajtákat nem sorolja tanulmányában, hiszen ilyen gondolat nem is volt célja. (Mint ahogyan ebben az esetben példáit és érvelésének illusztrációit is többnyire a fényképek, ritkább esetben a festmények közül veszi.)

*John Berger* meglehetősen szűken fogalmaz: „A kép újraalkotott vagy reprodukált látvány. Olyan jelenség (illetve jelenségegyüttes), amelyet elszakítottak az eredeti látvány-helyétől és idejétől, és rögzítettek ...” (Berger, J. 1990, 10. p.) Ez nyilvánvalóan csak a közvetlen megfigyeléssel történő látványábrázolásokra, modell utáni megjelenítésekre igaz.

*Belting* antropológiai, pontosabban képanropológiai szempontból közelít a képekhez, ahol gondolkodásának befoglaló keretét vagy közegét a következő szerint határozza meg: „A képanropológia a képalkotó gyakorlatra irányul”. Számomra nagyon is jó gondolat, mivel szándékom szerint a létrehozott, gyakorlatilag megalkotott képekkel foglalkozom. Belting elhatárolja a képfogalmakat: az érzéki észlelés aktivitása, a belső képek előállítását teljesen más té-

mák, mint a képeknek „a különböző kultúrákban kialakult szociális térben” való előállítás. Megállapítja, hogy számára a fő vizsgálódási irány az artefaktumokra, azaz a „képi műalkotásokra” vonatkozik. Ezzel a *mi a kép?* kérdésre ad választ, ami azonban nem ragadható meg a *hogyan?* kérdése nélkül, vagyis az észlelés és a belső képalkotás vizsgálata nélkül - mondja. A „képi műalkotás” fogalom használata azonban máris leszűkítést jelent – és valóban, Belting képanthropológiai könyvében folyamatosan a művészet közegében marad.

A vizuális alkotásokban a művészeti megragadására még egy példát szeretnék idézni, *Paternák Miklós* gondolatait, aki a mai művészetet egy felszabadult (felszabadított) kommunikatív helyzetben látja. „Akár Piero della Francesca, vagy Leonardo, akár más és kevésbé neves matematikusok példája mutatja, hogy munkáikban különböző szépségek működtek együtt, és megragadhatta őket az a furcsa hatalom is, melyet az a fajta egzakt tudás adott a kezükbe, amely alkalmas arra, hogy a kutató tevékenység révén új eredményt hozzon létre. Ha azt mondjuk, hogy művészek voltak, akkor a mai értelemben vett művészetkategória talán alkalmas a tevékenységük megnevezésére, de ha azt mondjuk, hogy olyanfajta tevékenységet végeztek, mint amit a tudomány végez, akkor talán még közelebb járunk az igazsághoz. Az a fajta tudományosság, ami majd a racionalizmussal indult el, és századunk elejéig uralkodó volt, gyakorlatilag innen merítette a készségeket. Leonardo a mai értelemben véve tudományos megfigyeléseket végzett, és annak eredményeként konstruálta meg a képet, mely eltért attól, amit korábban láttak.” (Paternák 1999)

A Horányi Özséb által szerkesztett társadalmi kommunikációs könyvben a *társadalmi kommunikáció egyik médiumaként szerepel a kép*, a fogalmat meglehetősen széles megközelítésben *Horányi Attila* dolgozza fel. Bár a dimenzionáltság kérdésével nem foglalkozik, de képtípusok címszó alatt változatosan sorolja a családi fotót, az igazolványképet, az újságképet, a reklámképet, mindegyiknél utalva rá, hogy más és más funkciót látnak el.

Végül *Mitchell*-t, a vizuális kultúrakutatót említem. Mitchell a képfogalom értelmezéséhez – feltételezve, hogy egyetlen fogalmi családról van szó – felállítja a képek genealógiáját. Magát a fogalmat alapvetően a hasonmás/képmás/hasonlatosság értelmében használja és a család egyik tagját nevezi „grafikus kép”-nek (az optikai, észlelési, mentális és verbális kép mellett). A grafikus képre pedig a következő példákat hozza: „festmények, szobrok, tervrajzok”. A szűk értelmezés (csak mint hasonlóság látja) ellenére viszonylag széles kép- vagy vizuális alkotás-fogalom bontakozik ki ebből az osztályozásból (legalábbis annyiban széles, hogy felsorolása tartalmaz művészt és nem művészt, két- és háromdimenzióst egyaránt). (Mitchell 1997, 340. p.)

A fentebbiekben és részben dolgozatom előző fejezeteiben remélhetően sikerült felvázolnom, hogy miféle homály vagy egyes esetekben milyen zűrzavar van az anyagban megjelenített, „külső” kép fogalma körül. Egy mondatba tömörítetten összefoglalva: úgy látom, hogy a külső képet általában a síkon megvalósuló képekre értik és ezen belül is igen szűk a hivatkozási skála, leggyakrabban festmény-példákat sorolva. (És ez nem feltétlenül művészettörténeti kapcsolódású tanulmányokban, holott csak a művészetelmélet is természetesen sokkal tágasabban érti önnön tárgyát – legalábbis általában tágabban érti.)

Ilyen körülmények között én egy olyan, viszonylag kevés irodalomban meg tapasztalható képértelmezést javaslok, amely mind dimenzióktól, mind közvetítő médiumoktól függetleníti és szélesre nyitja az emberalkotta látható kép fogalmát: minden vizuális alkotást beleérték. A két fogalmat, vagyis a kép és a vizuális alkotás fogalmát tehát egymás szinonimájaként használok a továbbiakban.

Felfogásom szerint *a kép a hordozón és hordozóban, tehát anyagban megalkotott és látható kép*. És mivel ez az „anyagtalan” digitális technikát nem közvetíti, még tovább finomítandó: kép minden, ami anyagban vagy digitálisan rögzített, és így láthatóvá lett. Még jobban lecsúszasztva: *kép minden látható emberi alkotás*, vagy másképpen mondva: *kép = látható kép*.

Fizikailag-technikailag is megalkotottságról van tehát szó ebben a jelentésben. És ezzel teljességgel elhatárolom a fogalom használatát az alapvetően másik képfogalomtól, a „fejünkben lévő” képtől, vagyis a mentális képtől, amely nem más, mint a külvilágra reagáló tudatállapot.<sup>25</sup> A mentális képpel nem foglalkozom tehát, de szélesebben értelmezve az ember mentális világával igen. A kogníció is kizárólag abból a szempontból kerül be a dolgozat következő fejezeteibe és kifejtéseibe, mint a látható képekhez kapcsolódó agyi tevékenység (most egyszerűen csak értsük ez utóbbi alatt az appercepciót és az affektivitást). A mentális és a látható kapcsolatát tehát sem letagadni, sem kihagyni nem kívánom, hiszen a látható képek természetesen semmilyen értelemben sem létezhetnek mentális tevékenységek nélkül: sem megalkotásuk folyamatában sem megvalósult formájuk ember általi használatában.

A mentális világhoz való közelítésem lesz csupán speciális, azaz a vizuális alkotás jelenvalóságából indított, amihez egy alapvetően cselekvő-tevékeny alaphelyzetből kapcsolódom.

A látható képek, a vizuális alkotások meglehetősen kevés diszciplína érdeklődését vívták ki. Elsősorban a művészettudományokét, ami egyúttal a művészi(nek nevezett vagy nevezhető) vizuális alkotásokra való leszűkítést is magával hozta.

A kommunikációtudományt mind a megalkotott kép maga, mind a képalkotás és -befogadás folyamata és egyéb társadalmi szintű képi szerepek és hatások érdeklik. Így tehát mindegyik

képfogalom és képhasználati mód a vizsgálódásai körébe tartozik vagy tartozhatna – de elég kevés munka ismert ebből az irányból is.

A kultúra, vizuális kultúra, antropológia, vizuális antropológia foglalkozhatna még a vizuális alkotásokkal. Foglalkozik is valamelyest, de eddig az érdeklődés az első esetben inkább csak a médiára, a második esetben a „távoli” vagy „elzárt” kultúrák tárgyi világára, a vizuális antropológia esetében pedig a fotóra vagy tágabban vett jelenségek fotó közvetítette bemutatására irányult.

Témámmal kapcsolatban tehát ez az ismert, ismerhető alaphelyzet, innen közelítek a vizuális alkotások sokasága felé, amelyben szándékom szerint a minél szélesebb skálát, a nagyfokú differenciáltságot kívánom megmutatni.

### 3.4.2. a kép és a D-k

A kép dimenzionális megközelítésben többféle.

Az anyagban vagy digitálisan rögzített és láthatóvá tett kép lehet *kétdimenziós*. Létezik önállóan és többdimenziós komplexitás összetevőjeként. Ebben a megközelítésben a film, mint kép, avagy a film-kép (a kép a filmben) kétdimenziós.

Az anyagban történő rögzítéssel létrehozott kép másik alapváltozata a *háromdimenziós* kép, hagyományosan azt mondhatjuk például, hogy tárgyak, szobrok. Ők nem egyszerűen vizuális alkotások, mivel a szemmel történő érzékelés nélkül is szerezhetünk róluk információkat, tapasztalatokat, illetve maga az alkotás készülhet is így. (Bár megjegyzem, hogy a szemmel történő érzékelés nélkül a megtapasztalás nem tud teljeskörűvé válni.) A háromdimenziós alkotásokat megkülönböztetésként nevezhetjük *vizuális is* alkotásoknak.

A háromdimenziós képi megjelenítés vetített változata a hologram.

*Kétdimenziós kép* egy papírra rajzolt *alaprajz*, egy vászonra festett *festmény*, bármely *álló* vagy *mozgó képsorozat*, illetve minden *fotó*, valamint sokféle más *technikai kép*. A kétdimenziós képek esetében a szemlélő elvonatkoztat attól a tértől, amelyben a kép található, vagyis a hordozóval nem törődve 90°-os ránézéssel szemlél (egyébként a kép torzított állapotát látná).

Ugyanakkor a fentebbiek két aspektusát ki kell emelnem.

Egyrészt: kétdimenziós kép – különösen a figuratív ábrázolású – a háromdimenziós térrel egy sajátos viszonyban van: vagy kelti a három dimenzió (tehát a térbeliség, a plaszticitás) illúzióját vagy sem. Hogy a térbeliség ábrázolásában és érzékeltetésében milyen lesz a kép, az egyfelől a képalkotási cél függvénye, másfelől stílári kérdés, részben pedig egyéb, a korra jellemző tényezők határozzák meg.



Másrészt: az alapvetően kétdimenziós képek háromdimenziós áthallásokat kapnak, amikor a kép-tárgy is bekerül a szemléletbe (vagy használatba). Ilyen pl. az építészeti műszaki rajzok tárgyi papírtekercse vagy mappája, de még inkább a tárgyi valójában szemlélt (bekeretezett, falra akasztott) festmény vagy grafika.



3.37. Festmény reprodukciója. (Fönt balra.)  
Könyvben vagy vetített képként a kétdimenziós képi lényeg szerinti értelmezést semmi sem befolyásolja. (Hollóssy Simon: Az ország bajai, 1893, olaj, fa, 37,5 x 52,5 cm, MNG, Budapest.)

3.38a-c. Múzeumi közegben tárgyi valója kerül előtérbe. Ferde irányú (nem 90 -os) nézési irányok a kétdimenziós képeknél torzult látványokat eredményeznek (Fotó: Sándor, 2006, a reprón közölt mű változata.)

A kétdimenziós lényegként kezelés csak a mai korban, illetve a nyomtatás technikai fejlődésével együtt erősödött fel, a táblaképhez korábban nem tapadt ez a gondolat. Ugyanakkor a kétdimenziós alkotásnak természetszerűen szembenézetben mutatkozik meg teljes valója, az alkotó is erre a nézőpontra koncentrálna készíti el. Ezek a képek legfeljebb speciális cél érdekében szemlélendők ferde irányú rálátásban, ilyen lehet például az anyag felületen történő viselkedése.

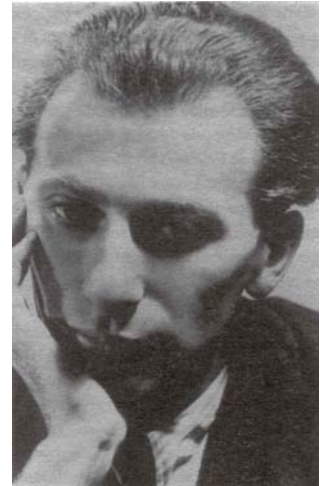
*Háromdimenziós képek a térben létrehozott látható alkotások. A mindenféle álló és mobil térkonstrukciók, térosztások és térberendezések tartoznak ide. Ilyen egy szobor, egy gép, egy apró használati tárgy vagy éppen egy kert vagy település, vagy akár egy színpadi fényjáték.*

A háromdimenziós alkotások is képek tehát, hiszen megalkotásuk során ugyanúgy mentális képekkel, képi gondolkodással és más mentális folyamatokkal áll kapcsolatban, mint a két dimenzióban megjelenített alkotások. Szemlélésükkel is ugyanúgy mentális képeket generálunk. Legfeljebb az értelmezés során a képbejárás módja fog különbözni.

A fotó kétdimenziós állókép. A kétdimenziós képrögzítő technika (és a dolgozatba-szkennelés) hűen közvetíti a kép eredeti jellegét.

A szobormű háromdimenziós állókép. Kétdimenziós állóképpel a síkon (mint ebben a dolgozatban is) ábrázolni csak megközelítőleg lehet: a sorozatfotó pótolni igyekszik a körbejárást, a közelítő és távolodó mozgásokkal történő szemlélést, megismerést.

3.39. Kétdimenziós állókép. →  
Reprodukálása síkképként teljes eredményt  
nyújt. (Radnóti Miklóst ábrázoló fotó)



3.40a-c. Háromdimenziós állókép. Szemléltetése, reprodukálása síkon és állóképben csak fotósorozattal lehetséges, és a szemléltető cél így is csak hozzávetőlegesen teljesülhet.

(Varga Imre (1923- ): Radnóti. 1969. bronz, fa, kő, 190 cm. Salgótarján. Fotó: Sándor, 2003.)

### 3.4.3. az állókép és a mozgókép

A láthatóvá tett kép *idő-vonatkozású* két alaptípusa az állókép és a mozgókép. Ezek igen nagy mértékben különböznek az érzékelés szintjén, tehát befogadásuk is különböző.

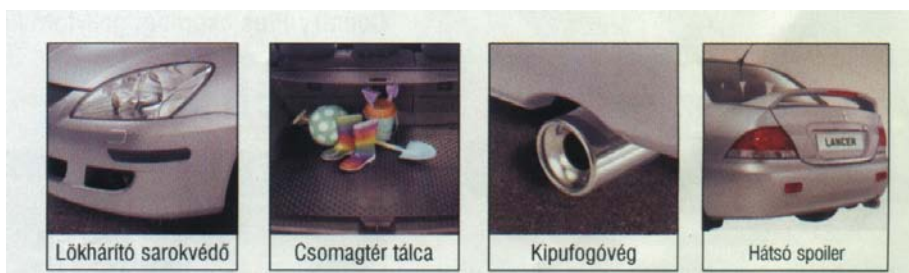
Az *állóképet* (akár két dimenzióban megjelenített, akár háromban) a szem (és a tudat) bejárja, lépésről-lépésre fedezi fel és ennek az értelmezésnek sajátos mozzanata a visszatérés, illetve az egyes képi részleteknél történő elidőzés. Az állóképet egyetlen pillantással is át tudjuk fogni, a tudat „a képmezőt egységes értelemegésként kezeli”. A szemmozgásos bejáró, felderítő utat nagyobb méretű háromdimenziós alkotásoknál a fizikailag, testmozgással történő körül- és bejárások is gazdagítják. A térben megjelenített képek bármely nézőpontból képesek egésznek hatni - az egy nézetre komponáltság eseteit kivéve.

Az állóképek – különösen a kétdimenziósak – bármilyen változó körülmények közepette is ugyanazok maradnak. Az állókép a vizuális kommunikációban az „egyhelyben álló idő képét erősíti” (Nyíri).

Az állóképek *képsorozatok*at alkothatnak.

Ha a magában való állókép kontextusfüggően többértelmű is lehet, a rendezett képsor azonban egyértelmű. Ez a típus alkalmas tárgyak, események, történetek objektív bemutatására.

A képsorozat egyik változata a *tárgybemutatás*, amely közelítéssel-távolítással és részletkiemeléssel készült állóképeket alkalmaz a célnak megfelelően rendezve. A tudományos dokumentálás, de akár a reklám is alkalmazza a képsorozatokot, illetve a pedagógiában a reprodukciós szemléltetés „valóságos helyzeteket pótló” eljárása.



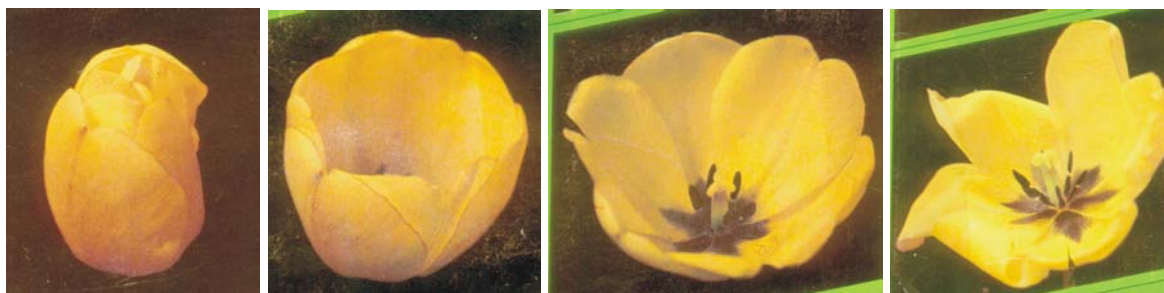
3.41a-c. Tárgybemutató képsor egy kereskedelmi prospektusból. (Lancer Sedan, 2007)



A képsorozat másik válfaja a *folyamat fázisokra bontott bemutatása*.

Ez a típus lényegében *folyamatábrázolás*, amely a mozgást kulcspozíciókban megmerevedett állóképek szekvenciális sorában közvetíti. Ide tartoznak a fejlődést, növekedést, tárgy vagy gép elkészítését, összeszerelését ábrázoló sorképek.

Érzékletes eljárás az *idő* dimenzió megragadására, mintegy átmenetet jelent az állókép és a mozgókép között.



3.42a-d. Folyamatábrázolás képsorral. Tulipánvirág nyílása, fotó, négy fázis. (Forrás: Szűcs Lajos, 1977.)

A *mozgókép* nem más, mint mozgásérzetet keltő képsor vagy még inkább képfolyamat. Megértése csak a képfolyamat végén következik be. „Tempuszkép” – írja Zrínyifalvi, amely „soha nincs jelen egyszerre a maga egészében”. A mozgókép egyszerre tehát nem szemlélhető, mire véget ér, el is tűnik és csak az emlékezetben érhető tetten, azaz a mozgókép egésze csak mentálisan (szemléletileg, belsőleg) válik „szemlélhetővé”.<sup>26</sup> (Zrínyifalvi 1997)

A dinamika mindkét képfajtában ott van: az állókép szemlélésében (és ilyenkor alapvetően a benne már meglévő dinamikát követi a szemlélés) és a mozgókép létében. Az állóképet a „topografikus látás” szemmozgásaival bejárja, a mozgóképet a „mozgásfókuszált látás” segítségével értjük meg (a fogalmakat Zrínyifalvinál olvashatjuk).

A *multimédia* mozgókép és hangzások sajátos komplex egysége, tehát nem kép, hanem *kép is*. Multimédiás szerves viszonylatrendszeréből a képet csak a tudományos vizsgálódás céljára érdemes kiszakítani, és csak megkötésekkel szabad azt tenni.

### 3.5. a vizuális alkotásokat szervező tényezők

Minden vizuális alkotásban közös, hogy az ember jellegzetes vizuális összetevőket használ, jól megragadható tényezők hatására cselekszik, akár képalkotó, akár képbefogadó aspektusból teszi. Ezeket *képalkotó tényezők*nek fogom nevezni a továbbiakban.

A vizuális alkotások szervező tényezői között számos olyan *belső összetevőt* sorolhatunk (és szokás is hagyományosan sorolni), amelyekre összefoglalóan a vizuális nyelv kategóriát (volt) szokás alkalmazni. Úgy vélem, hogy a vizuális nyelv fogalma – máig használatos test-

véreivel, mint amilyen a „zenei nyelv”, a „film nyelve”, a „tánc nyelve” és hasonló kifejezések – az évtizedekig, mintegy fél évszázadig uralkodó nyelvparadigma hatására terjedt el. Filozófiatörténeti áttekintések taglalják, hogy az analitikus filozófia második változatában az analitikus filozófusok eltávolodtak a korábban elterjedt formalista módszertől. A filozófia központi feladatának a hétköznapi nyelvhasználat különböző módjainak nyelvi elemzését és a bonyolult fogalmi összefüggések feltárását tekintette. Mindez a nyelv társadalmi szerepét hangsúlyozó kései Wittgenstein hatására történt és nagyjából az 1980-as évekig volt uralkodó filozófiai irányzat. A paradigma-effektus (vagy terjedő „mém” lássunk benne?) bizonyítéka számos könyvcím és a különféle „nyelvek” tanulmányozásával foglalkozó tanulmány, vagy éppen a nyelv szabályainak, építkezésének belelátása az élet más területeibe vagy emberi megnyilvánulásokba.<sup>27</sup>

És valóban: a pedagógiában is Magyarországon a 60-as években kezdett terjedni a *vizuális nyelv* szó használata és tartalmi feltöltésével együtt olyan karriert futott be, hogy sorra-rendre külön fejezetként került be az országos tantervekbe, utoljára az 1995-ös NAT-ba, melynek vetületeiben, a tantárgyi tantervekben (és persze a tanításban) máig használatos.

Enyhe túlzással azt mondhatom, hogy mintegy fél évszázadon át mindent a nyelv, az analitikus nyelvészet vagy a nyelvfilozófiai felől, annak ernyője alatt magyaráztak a legkülönbözőbb területek kutatói. (Ami persze nem baj, de mint tényt látnunk kell, és érdemes figyelembe vennünk.)

Úgy vélem, eljött az ideje, hogy a „nyelv” szó használta helyett egy találóbb fogalmat keressünk a vizuális-hoz kapcsolva arra a célra, hogy az elvont alkotó- és szervezőerők, tényezők, elemek gyűjtő elnevezése lehessen. A vizuális alkotások szervező erőiről szóló fejezetben – többek között – ezt a célt szeretném megvalósítani.

### 3.5.1. az alkotáson kívüli tényezőkről

A fejezet pontosabban megfogalmazva valójában az alkotáson *mint létezőn* „kívüli” tényezőkről szól, másként fogalmazva: az alkotásra *kívülről ható* tényezőkről. Vagyis az alkotás egyfelől önállóan létező, megformált, így valóban beszélhetünk rajta kívül létezőkről, de ezek kívüllétként nagyon is esetleges és csak durva eljárásban értelmezhetők. Ugyanis az alkotó bár kívül van alkotásán, de egyúttal benne is van, amennyiben beépíti gondolkodását, világlátását, tudását, ismereteit.

Az alkotó személye mellett az alkotás részesül az adott kor társadalmi vagy éppen civilizációs jellegzetességeiből – ezek az alkotó személyén keresztül szintén az alkotásba szervesülnek.

És természetesen ugyanez érvényes a befogadás aktusára: mind személyes, mind kulturális vonatkozások befolyásolják az értelmezés folyamatát és eredményét.

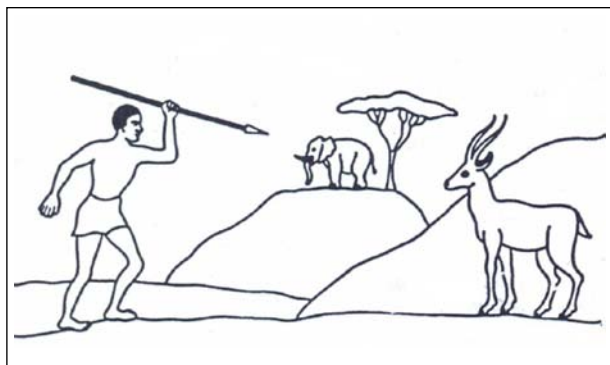
Az ember tehát a vizuális alkotás (létrejöttének) evidens, értelemszerűen adott és meghatározó tényezője.

A vizuális alkotáshoz kapcsolódóan az embert biológiai lényként is szemlélhetjük. Ebből a szempontból a *látással* és a látáson keresztül egyéb tényezők bekapcsolásával számolhatunk. Az ember látása is folyamatos változáson ment keresztül az evolúció időszakában (és bizonyára azóta is változik). „Az evolúció során egyre jobb szemek s egyre jobb látás jött létre, egyre bonyolultabb agy, s az organizmus ezzel jobban tudott alkalmazkodni a környezetéhez. Az emberi látás alkalmazkodóképességét a tanulás és a tudás fokozza.” – mondja *Kovács Ilo-na* a tanulékony látásról értekezve. „Az emberi látás ... nemcsak a testhelyzet finom szabályozását, a védekezés, menekülés, táplálékszerzés, párválasztás ősi funkcióit szolgálja ki, hanem a világ megismerésének egyik igen hatékony módját is adja. Mint megismerő funkció, kapcsolatban áll a nyelvvel, s az egyén élete során szerzett ismeretekkel, a tudás lényegében valamennyi formájával. Különösen elgondolkodtató, hogy bár a tudás szerepe a látásban bizonyítható, mégsem tudatos, illetve akaratlagos sem az elsajátítás, sem a tudás érzékelést befolyásoló hatása.” (Kovács I. 2006) A vizuális alkotótevékenységek – úgy vélem – az így megfogalmazott tanulás folyamatos biztosítékai.

Korábban (3.3. fejezet) foglalkoztam már a vizualitás kutatásokkal igazolt általános pszichológiai, illetve biológiai-fiziológiai vonatkozásaival, most csak egy újabb adalékot hozok a témához. *Braun* a vizuális kommunikáció alapjaival foglalkozó könyvében részletesen magyarázza azt a jelenséget, hogy az ember figyelme balról jobbra irányul. Az agykéreg szerkezetében látja a végső okot: a vizuális neuronok mozgás- és irányérzékenysége jobb oldalon van túlsúlyban. Több kutatási eredményt is közöl a téma körbejárása során. Ilyen például Wolfgang Metzger perzsa gyerekekkel végzett vizsgálata, amely kimutatta, hogy bár a gyerekek jobbról balra írnak és olvasnak, ennek ellenére a bal alsó sarkot a jobb felsővel összekötő átlóban a „felfelé”, míg a bal felső és a jobb alsó közötti átlóban a „lefelé” irányt ítélik meg. Összegzésként megállapítja: „Amikor egy képet balról jobbra haladva tekintünk át, az nyilvánvalóan a szervezetünk viselkedéséhez és aszimmetrikus szerkezetéhez tartozó, ami öregebb, mint az írás.”<sup>28</sup> (Hasonlóan értékesek Braunnak azok a felméréseken alapuló közlései, amelyek a 16-19. századi festők egységes megvilágítás-irány használatában vagy a képmezőben a „befelé-kifelé” irányultság értelmezésében szignifikánsan a balról-jobbra elrendezést mutatják ki.) (Braun 1987, 66-71 p.)

A látás tényezőinek egyik része tehát az ember-létből fakadó általános, azaz *kultúrafüggetlen* tényező.

Az ember *látásmódja* és ezzel együtt az *ábrázolási módok* mikéntje azonban kulturális kérdés. Serpell kultúrközi pszichológusként részletesen foglalkozik a kultúra hatására alakuló lélektani jelenségekkel. Elsősorban az észlelés, a motívumok és az értékek kultúra általi meghatározottságát vizsgálja, illetve számos vizsgálatot ír le a tárgykörben. Megállapításai szerint a színre, formára irányuló figyelem különböző kultúrákban eltér. Egyes kultúrákban különbözik a kép-észlelés: a modern nyugati képi ábrázolás más válaszokat vált ki különösen az afrikaiakból, mint a nyugati, oktatásban részesülőkből. Véleménye szerint ennek oka az lehet, hogy ezek a képek a látást kívánják meg, pedig a nem nyugati kultúrákban a látáson kívüli, más érzékelési csatornák nagyobb szerepet játszanak. Vizsgálatokban olyan képeket mutatnak, amelyek a harmadik dimenzió (a mélység) ábrázolására épülnek. Az egyik többértelmű tesztlap a következőt ábrázolta: mélységillúzióval megjelenített elefánt közepén, hátul; előtérben balra ember, jobbra antilop. A „melyik állat a nagyobb?” és a „melyik van közelebb az emberhez?” kérdésre kétféle válasz adható: a képi elemek közötti kétdimenziós viszony szerint és az ábrázolt tér elképzelt eredetijében való viszonyításban. Gyerekek egy része úgy fogja fel a feladatot, mintha az az ábrázolt személyre/tárgyra vonatkozna. Megállapították, hogy feketebőrű afrikaiak és fehér bőrű elszigetelten élők gyakrabban adtak 2D-s választ.



4.43. Hudson egyik többértelmű rajza a téri mélységészlelés vizsgálatára (1960). (Forrás: Serpell 1981, 126. p.)

A harmadik dimenzió kétdimenziós képi jelzése a méretviszonyok ábrázolásában rejlik. Ugyanakkor a valóságban a téri viszony észlelése automatikus, nem kell gondolkodással eredményre jutni. A részleges takarás és a perspektíva jelenségét a kétdimenziós képeken (pl. út ábrázolása összetartó egyenesekkel): az afrikai gyerekek ritkán értik meg ezt a jelzést. Ugyanis a valóságban a mélységészlelés a két szemmel való látásból következik, a megmozdulással elmozdulnak a tárgyak képei is a retinán, ez éppen nincs meg a 3D-s illúzióval ábrá-

zolt képben. Más vizsgálatok következtetéseként megállapították, hogy a rajznak a papír széléhez történő igazítása olyan konvenció, amit az oktatás alakít ki.

Végül Serpell – Gombrich-ra hivatkozva – megállapítja, hogy a művészi érték nem a valóság-hű ábrázolásban rejlik, a nézeti ábrázolással ellentétben a perspektivikus rajzokból fontos sajátosságok kimaradnak.

Vagy például ugyancsak Serpell hivatkozva, hogy a képi ábrázolás felismerésére és azonosítására vonatkozóan elszigetelten élőknél megállapították, hogy akiknek ismeretlen a nyugati kultúra, nem vesznek észre semmi jelentőset a rajzon, festményen, ha az ismeretlen anyag (papír) elvonja a figyelmet.

Az ember eredendően alkotó lény, azonban az alkotótevékenységhez való viszonya változásokon ment át a történelem folyamán. A gépesítéssel kapcsolatos változásra *Flusser* hívja fel a figyelmet. Az ipari forradalommal eltűnt a kézműves munkájában megfigyelhető forma-anyag viszony (az „anyag formába rekesztése”), megváltozott a munkamorál és az alkotótevékenység tartalmának értelmezése: a gép dolgozik az ember helyett. „Számunkra ugyanis a munkafolyamat a következőképpen mutatkozik: a dolgot a gépek végzik. Ezek olyan berendezések, melyek egyik nyílásán (input) nyersanyag áramlik be, hogy aztán egy másik nyíláson (output) termékként áramolhasson ki belőle. A gép centrumában egy szerszám rejlik. Ez a szerszám a termelendő termék formáját viseli és ezt a formát mechanikusan az előáramló nyersanyagra viszi át. Például: egy olyan gép, melynek inputján műanyag áramlik be, és amelynek szerszáma töltőtollformájú és amelynek outputján műanyag töltőtollak kerülnek ki. E tömegesen előállított töltőtollak kritikájából kiderül, hogy értékük nem a nyersanyagnak, sem a gépnek, sem nem a gépen dolgozó embernek, hanem a szerszám formájának köszönhető; ugyanis e formának köszönhetően tudnak a töltőtollak írni. Mindennemű munka forrása ezért nem a munkásban, hanem szoftverben keresendő. Így szemlélve a munka két fázisból áll: egy puha fázisból, melyben emberi és mesterséges intelligenciák formákat fejlesztenek, gyakran numerikus kalkulációkból; és egy kemény fázisból, melyben ezeket a formákat, gyakran automatikusan a nyersanyagra viszik át. A második fázis, vagyis az, amit az újkorban valójában munkának tekintettek, nem méltó az emberhez, tehát mechanizálható. Csak a társadalom egyre kisebbé váló hányada vesz részt ebben. Az egyre nagyobbá váló hányada a formák, a legtágabb értelemben vett információk előállításával foglalkozik az úgynevezett harmadik szektorban.” (*Flusser* 2007) Az alkotótevékenység fogalma is átstrukturálódik tehát – vizuális alkotások esetén is a tágran értelmezett dizájn tevékenység, az ipari formatervezés válik hangsúlyossá az egyéni tárgyalkotás ellenében. Ugyanakkor – mind korábban már rámu-



tattam, pl. a rögtönzött tárgyakkal kapcsolatban – a kézi, eredményében is egyedi alkotótevékenység örök emberi tulajdonságnak értékelhető.

*Az ember alkotótevékenységéről (és alkotótevékenység-típusokról) vagy éppen a tevékenység következtében létrejövő alkotásról nem beszélhetünk, csak az alkotási folyamat (folyamatok) vizsgálatával együtt. Magát a társadalmilag és történetileg befolyásolt alkotó tevékenységet is kezelhetjük egyfajta külső tényezőként. Az alkotómunka önnön folyamatában mutatkozik meg, ott vizsgálható, hogy valamely alkotás megvalósulása érdekében milyen személyes és környezeti elemeket kellett mozgósítani. A személyes tartományból kiemelt fontossággal bírnak az alkotói cél szerint mozgósított felkészültségek, a bennük értelmezett képességek, közöttük a vizuális képességek. A képességek valójában képességcsaládok, amelyek hierarchikus és párhuzamos építkezésű, egymással sokrétegű kapcsolatban lévő képességstruktúrák.*

Minden képtípushoz (közléstípushoz) sajátos meghatározó vizuális alkotóképesség-típus tartozik és mindegyiknek egyedi képességstruktúrája van. Csak ebben az összefüggésben beszélhetünk pl. ábra-, jel-, tárgy-, modell-látvány megjelenítésére vagy éppen élmény megjelenítésére vagy interpretálására irányuló kommunikatív aktusokról. A képességstruktúrák képességcsaládok is (mint korábban erről már szóltam), az alkotás (vagy a befogadás) folyamatában mozgósítva ismereteket és attitűdöket is. Vagyis a képességek teszik lehetővé, hogy az ember személyén keresztül a tágnak értett környezetét is bevonja a dinamizmusba, amikor az alkotással – akár alkotó, akár befogadó szerepében – azonos kommunikatív színtérbe kerül.

Végül megkísérlem az ember-vizuális alkotás viszonylatot *ontológiailag* is megközelíteni. *Anderson* a kommunikáció ismeretelméleti alapjait vizsgálva megállapítja, hogy a kommunikációkutatás – az egyik felfogás szerint – az egyént cselekvő ágensként értelmezi, aki „identitás-jellegzetességeknek és –tevékenységeknek az a konstellációja, mely által az én a jelentésteli cselekvésben manifesztálódik”. (Anderson 2005, 98. o.) A szubjektivitás elmélet feltételezi az én kulturális paradigmáinak a létezését: az ént kívülről mások cselekvései, a társadalom hatalma, a kultúra ereje helyezi el, idézi fel. A szubjektivitás az egyént mint adott hely és idő termékét ragadja meg. Úgy vélem, hogy a vizuális alkotótevékenységet végző ember ontológiailag az ún. tevékeny egyén - modellben ragadható meg. E szerint az egyén aktív résztvevő, a cselekvés kollektív erőforrásait saját ágenciájának tartományán belül lokális és részleges tevékenységekben materializálja, közben a *kollektivitás* és az *én* feszültségének középpontjában áll.

Az ember tevékeny lényként értelmezésének szerves részét jelentik az *alkotói célok* és *szándékok*. Ezek maguk is és a kép egyéb összetevőinek (mint például ábrázolási téma, ábrázolási

konvenciók) célok érdekében történő megválasztása együttesen *a kép egészét áthatják*, ugyanakkor társadalmilag befolyásolt, „kívülről ható” tényezők is. A felvetett kérdésekkel a képtípusokról szóló következő fejezetekben (4-8.) foglalkozom részletesebben.

### 3.5.2. a vizuális tényezőkről: a gondolkodás vizuális érzékleti modalitásai

A képkalkotó tényezők közül a kép belső vizuális tényezőit *vizuális képkalkotó elemeknek* nevezhetjük. A „vizuális elem” fogalma meglehetősen elterjedt a szakirodalomban, általában a látási észlelet fajtáit értik alatta, ennek ellenére igen képlékeny a fogalom használata.<sup>29</sup>

A gondolkodás érzékleti modalitásai a vizuális észleletek, amelyekkel már érintőleg foglalkoztam a vizuális alkotó- és befogadótevékenység kapcsán. Ebben a fejezetben a téma néhány kérdését újra elő kell vennem és tovább kell tárgyalnom. Az észlelés érzékleteken alapuló összetevőit most a Sekuler – Blake szerzőpáros által tárgyalt sorrend és kapcsolatok vizuális gondolkodás szerinti átrendezésével mutatom meg, azaz: mélységészleléshez a tárlatást kötöm, mintafelismerést és formaészlelést kapcsolom össze, színészlelés az általam felállított konstrukcióban is önállóan szerepel, a cselekvés és az események (avagy a mozgás) észleléséhez azonban hozzákapcsolom az időt. (Vesd össze Sekuler-Blake 2000, 7. p.) Kismértékű módosítással egy meglehetősen jó észleletekre vonatkozó tárgyalási alapot kaptunk a vizuális alkotások vizuális összetevőinek vizsgálatára.

Kiszakítva észlelésre vonatkozó közegükből pedig azokat a vizuális absztrakciókat nyerhetjük, amelyek minden látható képet vizuális értelemben áthatnak. Most ide sorolom az optikai alapokon nyugvó „direkt” és az ember komplex környezetértelmezéséből születő áttételes tényezőket egyaránt. (Ugyanakkor a további alfejezetekben az utóbbiakat külön is tárgyalom.)

Az alkotás észlelési alapokon értelmezett *vizuális tényezői* a következők:

1. vizuális elemek minőségei, ahol vizuális elemek a következők: forma, szín, fény, felület, vonal, pont
2. vizuális elemek minőségeinek viszonylatai: azonosság, ellentét, hasonlóság/különbség és átmenet
3. vizuális ritmus
4. vizuális arány és harmónia
5. vizuális építkezés/szerkezet
6. vizuális hangsúlyozás, figyelemirányítás
7. vizuális dinamika
8. az előzőket meta-szinten egybeszervező vizuális kompozíció

Ezek a tényezők alapvetően az ember biológia és evolúciós készletébe tartoznak, jelentős részben *kultúrafüggetlenek*. Kepes György gondolatát idézve: “A vizuális nyelv minden más kommunikációs eszköznél hatékonyabban képes a tudást terjeszteni. Segítségével az ember tárgyi formában fejezheti ki és adhatja tovább tapasztalatait. A vizuális kommunikáció egyetemes és nemzetközi: nem ismeri a nyelvet, a szókincs vagy a nyelvtan korlátait; egyaránt megérthetik írástudatlanok és művelt emberek. Tényeket és eszméket nagyobb mértékben és mélyebben hatolva tud közvetíteni a vizuális nyelv, mint más kommunikációs eszközök. A statikusan verbális fogalmat a dinamikus képnelv érzéki élelenséggel képes életre gerjeszteni.” (Kepes 1979, 6. p.)

A vizuális tényezők közül *elemi* jellegűek forma-, szín-, fény-, felület-, vonal-, pont- minőségek és minőségviszonylatok; *összetettek* a vizuális ritmus, arány és harmónia, építkezés/szerkezet, hangsúlyozás-figyelemirányítás, valamint a dinamika és a kompozíció.

Az általam használt bontás (elemi - összetett) meglehetősen sajátos, a szakirodalmakban általában azonos címszó alatt vizuális elemeknek vagy jeleknek nevezve találjuk ezeket a tényezőket. Így jár el például *Braun* is, amikor az „Analitikus látás” és „A vizuális ismertetőjegyek” című fejezetekben egy áttekintést ad. A „vizuális ismertetőjegyek katalógusa”-ként a következő kulcsfogalmakat írja le: elrendezés (die Anordnung), szín (die Farbe), világosság (die Helligkeit), forma (die Form), textúra (die Textur), irány (die Richtung), nagyság (die Größe), térbeliség (die Raumlichkeit), mozgás (die Bewegung). (Braun 1987, 12-15 p.)

A vizuális tényezőkkel ellentétben az alkotásban *a tér és az idő ábrázolása* oly mértékben *kultúrafüggő és a tanulástól befolyásolt*, hogy – az érzéketi vagy észleletű alapok ellenére – külön választva kezelem, a következő kis fejezetben foglalkozom velük.

A vizuális tényezők belső tartalmának feltárásában segít számos pszichológiai tény.

Például a következők:

A *formaészlelés* méretként és alakként jelenik meg a látórendszerben.

A *színlátás* egyik jellegzetessége a szíkonstancia: a tárgyat érő fény változik, mégis azonosnak észleljük a tárgy színét. A szíkontraszt jelensége a szíkülönbségeket hangsúlyozza, a különbség felé túlozza el a színeket. Az ellentétességnek fiziológiai alapja van, e szerint *az idegrendszer öröklött természete a színekategóriák használatában; a kék, zöld, sárga és vörös színek kitüntetett szereppel bírnak*. (Sekuler – Blake, 226. p.)

A vizuális absztrakciók használatának egyik legfontosabb összetevője a vizuális észlelés alaplátványaként értelmezett *viszonyítás* (: vizuális minőségek és tárgy/látvány-egészek vizu-

ális minőségeik alapján történő összevetése), illetve a viszonyítást követő *vizuális ítélet* (: döntés).

Az egyéni beállítódás befolyásolja a vizuális absztrakciók használatát, egyes minőségek és együttállások azonban ugyanúgy hatnak minden emberre.

Példák az egyetemes, kultúrafüggetlen hatásokra, hatásmechanizmusokra:

- a kerek formák szelídséget, békét sugallnak, a szögletes-hegyes formák nyugtalanítóak, támadók,
- a vörös szín és általában a telt színek izgatóak, vidámak, a telítetlen színek nem ritkán szomorkásak,
- a vizuális ellentét általában feszültséget kelt, izgalmat, dinamizmust visz a látványba, mint ahogyan mozgásérzetet eredményez az átmenetesség is. Az egészen kisléptékű hasonlóság, a nüansznyi eltérés finom modellációjával általában nyugtató hatású,
- a szimmetria és általában az egyensúly a kompozíciónak nyugalmat kölcsönöz, az erőteljes aszimmetria feszültségkeltő hatása közismert.

A forma, szín, fény, felület, pont, vonal mint vizuális elemek alapkategóriák is, mert a legegyszerűbb látási képződmények. Bár alkalmanként elvont szubsztanciaként tárgyaljuk őket, tudnunk kell, hogy csak *minőségeikben kelnek életre*, csak így lesznek köznapi értelemben megtapasztalhatók. Nézzünk egy példát: „a forma” anyagban megalkotottként és a (külső) természetben nem létezik, csak kerek forma vagy hegyes forma, azaz *valamilyen* forma. Még tovább a gondolatkörben: a vizuális tényezők sem léteznek önmagukban, hiszen konkrét látványok hordozzák őket. Azaz: a kerek forma nem létezik csak kerek formájú tárgy létezik, például alma vagy kő.

A vizuális tényezők tehát a vizuális alkotások (és természeti látványok) észleleti alapú közegét jelentik, ilyen értelemben az értelmezés eredményei. (A vizuális érzékek nélküli agyi reakciók most nem tartoznak a témámhoz.)

Mind a nyolc vizuális tényező részletes bemutatására a dolgozat kereteiben nincs lehetőség, *A vizuális nyelv képi világa* című könyvemben átfogóan tárgyalom a kérdést. Ezért *eset-tanulmány-igénnyel csak néhány vizuális tényezőt emelek ki: a szín vázlatos feltárását az alábbiakban, míg a tér- és időábrázolás kérdését és a ritmus témáját a következő alfejezetekben mutatom be.* Más tényezők a kiemeltékhez hasonlóan rendszerezhetők, áttekinthetők.

Előzetesen megjegyzem, hogy a legszélesebb szakirodalma a színek rendszerezésének és hatásvizsgálatának van, vélhetően azért, mert ezt a kategóriát természettudományi (fizika/fénytan) eredményekre támaszkodva a pszichológia és az esztétika vagy művészettudomány érdemesnek tartotta alaposabban vizsgálni.

A következő, színről szóló vázlatban elsőként értelmezem a vizuális alapkategóriát, majd az alapkategória objektív és viszonylagos elemi minőségeit, végül minőségviszonylatait veszem sorra. (Objektív, azaz *konstans* egy minőség, ha önmagában vagy önmagán belüli viszonylatban létező, külső tényező nem befolyásolja; az ember állandó érzéklete, állandósult, rögzült ítélete. Viszonylagos, azaz *változó* egy minőség, ha tárgyiségéhez, élethelyzetéhez vagy az ember pillanatnyi céljához, szándékához viszonyítva létezik, ez a megítélés viszonyítási alapja.) A felsorolások nem tartalmazznak minden lehetséges minőségi változatot. Ennek oka, hogy most csak a legjellegzetesebbnek tartott minőségekkel foglalkozom, illetve az, hogy a látottak szavakkal történő leírása – mint a vizualitás más eseteiben is – a minőségekkel kapcsolatban is nehézkes, szegényes.

## SZÍN

A szín származása, megjelenési módjai: fényszín és felületi szín. Felületi színeként pigmentek, festékanyagok eredményezik.

Fizikai értelemben a fénysugarak visszaverésén alapuló anyagi tulajdonság, így tehát sugárzás, a sugárzó energia látható része (400 és 700 nm közötti keskeny sávja). A fénysugárzás a szemben színingert vált ki, az általa létrejövő tudattartalom a színérzet. Vizuális értelemben a szín fogalma alatt valójában a színérzetet értjük.

Az ember szeme csak három színt képes érzékelni a piros, zöld és kék receptorokkal, „viszont agyunk e receptorok aktivitásából egy olyan kombinált jelet kap, ami alapján akár egymillió különböző árnyalatot is képesek lehetünk megkülönböztetni.” (Kovács I. 2006)

A színasszociáció jelensége igen fontos szereppel bír a színek észlelésében és ezért környezetünkben történő felhasználásában is. A tárgyakhoz, jelenségekhez kapcsolódó színek esetében a szín látása a tudatunkban azonosul a tárggyal vagy jelenséggel, így például a zöld a vegetációval, a kék az égbolttal. „De a színasszociációk nemcsak egyéni életünk, tapasztalataink során rakódnak le, hanem az emberiség kollektív színélményei is tovább élnek bennünk.” (Nemcsics 1990, 171. p.)

A szín lehet valóságosan érzékelt és reakcióként kiváltott az ún. utókép jelenségeként.

A színt általában forma, felület, fény, vonal, pont, illetve anyag hordozza és csak speciális célok miatt választható ezektől, valamint a hordozó tárgytól, látványtól, ábrázolási témától.

Színábrázolás történhet: a) síkon, festékanyagok segítségével, b) térben festékanyagokkal és színes megvilágítással, c) virtuális valósággént, ahol a színhatás-keltéssel összekapcsolódhat az anyagszerűség és térhatáskeltés illúziója.

## SZÍNMINŐSÉG-KARAKTEREK

színezetre vonatkozóan (színezet: a színek színességtartalma, a szín neve nem egyenlő színezeti tartalmával):

*sárga* színcsalád: sárga, melegsárga, narancssárga

*narancs* színcsalád: sárgásnarancs, narancs, vörösesnarancs

*vörös* színcsalád: vörös, bíborvörös

*ibolya* színcsalád: bíbor, ibolya, kékesibolya

*kék* színcsalád: ibolyáskék, kék, hidegkék

*zöld* színcsalád: kékeszöld, hidegzöld, zöld, melegzöld, sárgászöld

színre vonatkozóan (színezetek szerint rendszerezve):

(sárga:) pl. őssárga, tojásbéjfehér, krómsárga, citromsárga

(melegsárga:) pl. mustársárga, tüzesokker, kadmiumsárga, aranyokker

(narancssárga:) pl. umbra, sienna, égetett okker, indiai sárga, égő narancssárga

(sárgásnarancs:) pl. narancsokker, csokoládébarna, mandarinnarancs

(narancs:) pl. szépia, ekrü, narancsosfehér, terrakotta, kadmiumnarancs

(vörösesnarancs:) pl. kávébarna, téglapiros, tűzpiros, rozsdabarna

(vörös:) pl. cinóbervörös (vermilion), égetett umbra (mahagóni), ősvörös, rótlí

(bíborvörös:) pl. karminvörös, tüzesrubin, ciklámenvörös, magenta

(bíbor:) pl. fehérsbíbor, vörösbíbor, ametiszt, tüzesametiszt

(ibolya:) pl. bíborlila (püspöklila), szürkéslila, lila, ibolya, tüzesibolya

(kékesibolya:) pl. tüzesviola, indigó, krómviolet

(ibolyáskék:) pl. tüzes ibolyáskék, lapis lazuli, ultramarinkék

(kék:) pl. kobaltkék (világos, sötét), párizsi kék, enciánkék, ciánkék, cölínek

(hidegkék:) pl. azúrkék (világos, sötét), türkizkék

(kékeszöld:) pl. capri zöld (aquamarin), türkizzöld

(hidegzöld:) pl. kromoxidhidrát-zöld, permanentzöld, smaragdazöld

(zöld:) pl. krómzöld, sötét malachitzöld (magyarzöld)

(melegzöld:) pl. akáclevélezöld, őszöld

(sárgászöld:) pl. méregzöld, almazöld, töksárga, banánzöld, királlysárga

A példaként felhozott szín-nevek Nemcsics Antal Színdinamika c. könyvének a színnév-tárából valók. Megfigyelhetjük, hogy nagyon sok szín kapta növényekről, termésekről, anyagokról az elnevezését.

a színezettartalom létre vonatkozóan:

*tarka*: rendelkezik színezettel

*semleges*: nincs színezete; ezek: feketék, fehérek, fekete és fehér keverékéből létrejövő, színezet nélküli szürkék

a színezettartalom mennyiségére vonatkozóan:

*telt*: színezetével telített, színezettartalma magas; *tört*: színezettartalma alacsony

a tónusértékre vonatkozóan:

*világos*: a felület fénysűrűsége magas, sok fényt ver szórtan vissza

*sötét*: a felület fénysűrűsége alacsony, kevés fényt ver szórtan vissza

a hőérzetre vonatkozóan:

*hideg*: kékek, zöldek, fehéresek; látványasszociációs kötődése a víz, a hó

*meleg*: sárgák, narancsok, vörösek, barnák; látványasszociációs kötődése a tűz, a napfény, földanyagok

## SZÍNVISZONYLATOK

Különbféle tulajdonságok avagy szempontok alapján színviszonylatok (átmenetes vagy fokozódás nélküli hasonlóságok, illetve ellentétek) állapíthatók meg.

Most csak ellentétként kezelve sorolom a változatokat:

a) színezet szerint: *színezetellentét* (legjobb példája a színrendszerezés három főszínének egyidejű jelenléte); speciális színezeti együttállásokban: *komplementer*; b) *telítettség* szerint – telítettségellentét; c) *világosság* szerint – világosságellentét (például fekete és fehér); d) látási *hőérzet* szerint - hőfokkontraszt; e) *mennyiségi* szempontból – mennyiségi ellentét; az észleletben létrejövő komplementer-reakcióként: f) *szimultán* és g) *szukcesszív színellentét*.

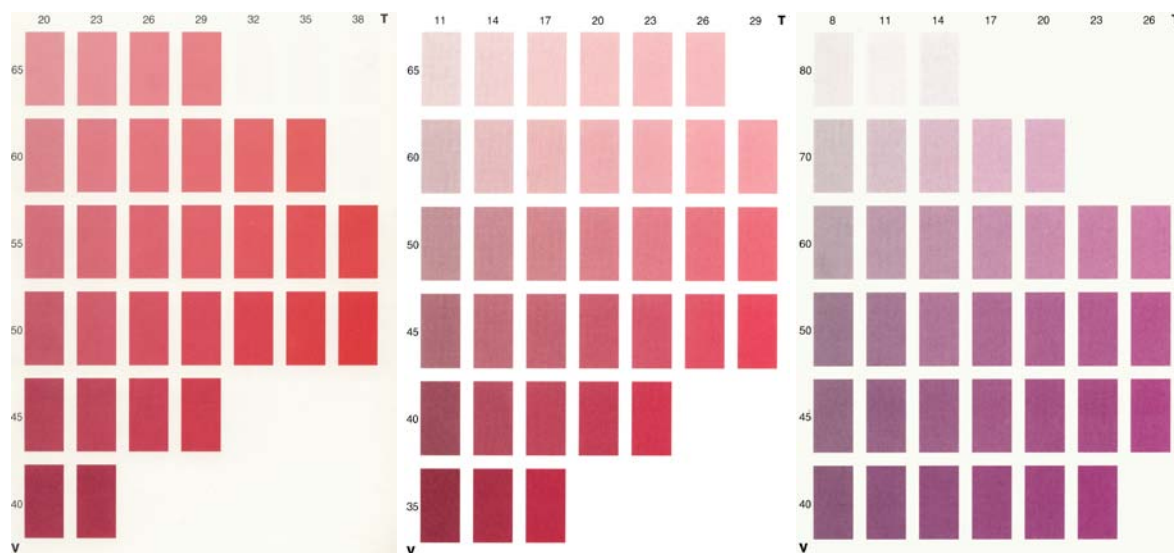
Az alábbiakban – a számos ismert színrendszerezés közül – az érzet szerinti Nemcsics-féle színkört mutatom be és néhány példát a vörös színek családjából. Szándékom, hogy egyetlen vizuális minőségcsoportot (vörösek) példaként kiragadva érzékeltessem a variációk végtelen gazdagságát, létező sokféleségét, az ember életében betöltött szerepét.



3.44. Nemcsics Antal: *A Coloroid színekre*. A Coloroid határszínei közül kiválasztott 48 db, egymástól esztétikailag egyenlő távolságban levő szín a Coloroid alapszínei. Az alapszínek nem egyenletesen oszlanak el a színekörön, mivel a rendszer az érzékelést követi. (Forrás: Nemcsics 1990, 19. ábra.)



Nemcsics Antal könyvében leírja, hogy mintegy 60 ezer vizsgálatot végeztek el a rendszer kialakításához és más kutatók által elvégzett kísérletekre is utal. Az érzet szerinti színrendszerezésben a szomszédos színek színérzet különbségei azonosak. Az ábra jól mutatja, hogy az ember a sárgászöld-sárga-narancs-narancsvörös és a melegebb kékek tartományára a legérzékenyebb, ezekből tudja a legtöbb árnyalatot megkülönböztetni. Történelmi színpreferencia vizsgálatokkal Nemcsics megállapítja, hogy „míg a kék és a piros iránti viszony a történelem folyamán erősen, addig a sárga preferenciája csak kevésbé változott.” (Nemcsics 1990, 169. p.) Úgy vélem, mindezek azt jelzik, hogy a sárgák iránti érzékenység az ember evolúciós fejlődéséből magával hozott tulajdonsága.



3.45a-c. Nemcsics Antal színatlaszának három oldala a vörös színtartomány 31., 33., és 40. jelű részével és néhány szín megnevezése. (Forrás: Nemcsics 1885)

A31	T35-40	V60-45 : ösvörös, császárvörös
	T5-20	V45-30 : égetett umbra, mahagóni
	T20-35	V60-50 : bauxitvörös
A33	T25-35	V50-40 : karminvörös, török vörös
A40	T20-30	V50-40 : vörösbíbor, indiai bíbor



3.46a-d. Néhány vörös színezet, amely anyagokról és tárgyféleségekről kapta a nevét: *tégla*piros, *rubin*vörös, *ciklámen*vörös, *pipacs*vörös (vagy *pipacs*piros). (Fotó: Sándor, 2005-2007.)



3.47a-d. A vörösek családjába tartozó néhány szín előfordulása a környezetben - virágok. (Fotó: Sándor, 2007.)



3.48a-f. A vörösek előfordulása, szerepe vizuális alkotásokban. a) Vodafone cégjele, 2009; b) tűzcsap fotója, 2009; c) bőrdzseki bemutatása divatfotóval, 2010;



d) táska használati pozícióban, bemutatás divatfotóval, 2010; e) szoba berendezése vörös színekre hangolva, bemutatás fotóval vásárlótájékoztató termékkatalógusban, reklámozó szerepben – IKEA, 2008; f) Dürer: Mária íriszszel. 1508, 149,2 x 117,2 cm, olaj, fa, London National Gallery.

A vörös szín különböző szerepben a fentebb sorolt különféle alkotásokban: a) jelben – figyelemfelhívó; b) tárgy alkatrészén – jelölő, figyelemfelhívó; c-d) öltözködésben - részben figyelemfelhívó, részben vidámságot és életerőt sugárzó; e) lakásbelsőben dinamizmust mutat; f) festményben (képzőművészeti alkotásban), ha az a vörös szín dominanciájára épített, mint az itt látható Dürer-kép – egyszerre hat otthonos-melegként és fenségesként. (Legalábbis valami hasonlót élhetünk át a National Gallery-ben a rafináltan elsötétített kiállítóteremben, ahol a képet külön fényforrás világítja meg. A vörös a múzeumi helyszínen olyan intenzív, és annyira magára irányítja a tekintetet, hogy a figura környezete abban a helyzetben nem is számottevő – reprodukción kevésbé érződik a vörös előbb leírt hatása.)

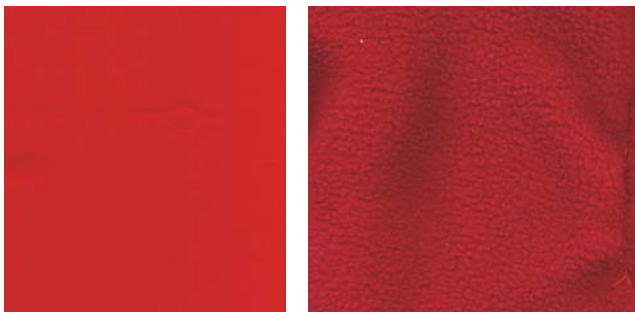


### 3.49. A (vöröses) színárnyalatok anyagminőségektől függő hatásai.

49. a1-4. Festőanyagoknál papíron: az akvarell más anyagoknál jobban képes levegős, könnyed hatásokra, ez a vörösnél is így hat (pedig a vörös a levegő „anyagához” nem kötődő szín), jó minőségű festékeknél azonban telített, izzó hatásra is képes; a krétafeleségek – bár technológiájuk sokféle lehet – alapvetően a hordozóanyag viszonylatában viszik a színhatásokba a vibrálás és a bársonyosság mozzanatát; a színespapír homogén színfelületeket kínál, ezzel és a konkrét formához kapcsolódással a színt – itt most a vöröset – egy kemény karakterrel látja el. (Szemléltető ábrák: Sándor)







3.49. b1-5. Textileknél a selymek és a bársonyok színhatása tűnik a legteljettebbnek, a selymek egyúttal tüzes színeket is (bizonyára az anyag fénylő tulajdonsága miatt), a bársonyok, plüssök a tömörség-mélység érzetét keltik – vélhetően az anyag vastagságából származó fényelnyelő képességük miatt is, a vásznak – bizonyára fénytelenségük miatt – szikárságot, szárazságot kölcsönöznek a színnek. (Megjegyzendőnek tartom, hogy a fentebbiekben is jól megfigyelhető: vizuális jellegzetességek *leírásakor* az ember más érzéketi köz-

geket hív segítségül és így próbálkozik megtalálni a megfelelő szavakat.)

Az anyagok sorban: műselyem/zászlóselyem (1-2), műszálas anyag, (vékony) bársony, plüss. (Az anyag közvetlen szkennelésével nyert képek.)

A vizuális alkotások irányából gondolkodva minden elemi-jellegű vizuális tényezőnél a fentebbiekben a színeknél bemutatott módszertani eljárást alkalmazhatjuk a kutató vizsgálatban:

- a) az emberre gyakorolt pszichikai hatások és az egyes minőségek érzékelés irányából közelítő rendszerezett áttekintése,
- b) a vizsgált vizuális elem és a természet kapcsolata,
- c) az emberalkotta világban betöltött szerepe, a különböző alkotásfajtákhoz kapcsolódás jellege,
- d) a vizuális elem és minőségeinek anyaggal való kapcsolata.

### 3.5.3. a vizualizált tényezőkről: a tér és az idő néhány ábrázolási változata

#### (VIZUALIZÁLT) TÉR

*Formák és síkok egymáshoz és nézőhöz viszonyított értelmezésében születik meg a tér, pontosabban a tér észlelete és ábrázolása.*

A kétdimenziós sík önmagában is része a térnek, illetve képes térérzetet kelteni. Síkok irányultságai és egymáshoz kapcsolódásai szintén teret, términőségeket eredményeznek.

A térteremtés térbeli módjai: síkokkal, vonalakkal, irányultságokkal, formákkal. Itt tulajdonképpen a magának a háromdimenziós térnek a megteremtéséről van szó vagy a háromdimenziós térnek a térben történő ábrázolásáról.

A kétdimenziós síkon való térérzet-keltés és térábrázolás legismertebb módjai:

- a térbeliség illúzióját kelti a *látszati és perspektívikus térábrázolás, az axonometrikus térábrázolás, a takarásos formák*
- nem kelti a térbeliség illúzióját a *nézeti ábrázolás, a nézetrendben történő ábrázolás, a nézetek ötvözése* (bár sajátos dinamikája téri karakterrel is bír), *a vonalra sorakoztatott formák egy vagy több magassági rétegben*

- szubjektív teret érzékeltet a *nézőpontok keverése* és a *formák szóródása a képmezőben vagy a felületen*.

Térhatás teremtése a síkon: síkformák rétegződése, részbeni takarásos (vagy ezt a képzetet keltő) elhelyezkedése; világosabb, teltebb, melegebb színek ellenkező minőségű színekörnyezetben.

## TÉRMINŐSÉGEK

formák távolsága és a térhatárhoz viszonyított számossága szerint: *szűk, tágas, zsúfolt, levegős*

határoeltság szerint: *zárt, nyitott, megnyíló*

formák egymáshoz viszonyításából születő térbeli helyek: *alatta, fölötte; alul, fölül; előtte, mögötte; balra, jobbra*

formák térrészhez és nézőhöz viszonyításából térbeli helyek: *kint, bent; kívül, belül*

forma / formák nézőhöz viszonyításából térbeli helyzetek: *lent, fent; elöl, hátul; balra, jobbra; közel, távol*

irányok, irányultságok: *függőleges, vízszintes, ferde; emelkedik, lejt; lefelé, fölfelé; előre, hátra; balról jobbra és fordítva; közeledés, távolodás; kifelé, befelé*

A különféle térviszonylatokat a fentebbiek együttállásai eredményezik.

## (VIZUAIZÁLT) IDŐ

Az idő vizuális megjelenése és megragadása: egyazon tárgy (látvány, jelenség) formájának és színének módosulása, forma és szín fokozatos módosulása; forma térbeli helyzetének és helyének módosulása.

Az idő élethelyzet-szerű megjelenési formái: *folyamat, születés, fejlődés, elhalás, mozgás, változás; elkészülés, alakítás, szerelés; cselekvés, és így tovább*.

Időábrázolási változatok:

a) tárgy, élőlény valós mozgása, időmegélése: mobilszobor, tánc, ...

b) mozgófilmen: ábrázolás mozgóképben

c) síkképen és plasztikában

- ábrázolás állóképben az élethelyzet egy jellegzetes mozzanatával

- ábrázolás több állóképben jellemző mozzanatokkal

- ábrázolás egy állóképben jellemző mozzanatok egybekomponálásával

Időérzet (mozgásérzet) keltésének néhány változata:

- minőségviszonylatokból az ellentétek és a fokozatos átmenetek

- ritmus, lüktető ritmus
- kiegyensúlyozatlanság, dőlő formák
- irányultságok a formák kapcsolódásában
- valamely irányban vagy széleiken elmosódó formák

## IDŐMINŐSÉGEK

mozgásra vonatkozóan: *mozdulatlan, statikus; mozgó; egyenletes, lüktető; gyors/dinamikus, lassú*

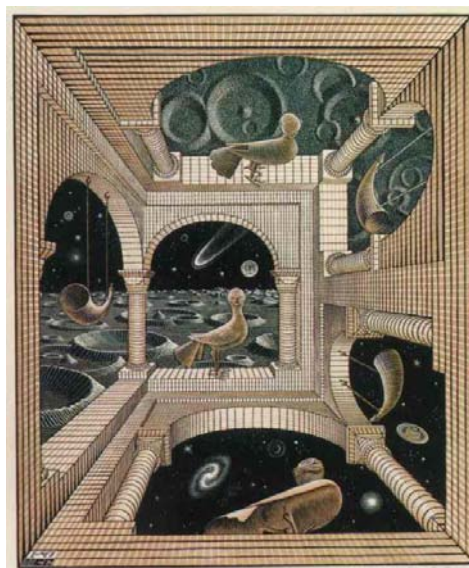
változásra vonatkozóan: *változatlan, változó; fejlődik; sorvad/elhal; folyamatosan, szakaszonként, ugrásszerűen (átváltozás), periodikusan*

Az időviszonylatok ezek együttállásaiból születnek.

A következőkben néhány példában szemléltetem a tér- és az idő ábrázolásának szokatlanabb válfaját. Céлом, hogy karakteresen eltérő korokból való alkotásokat tegyek egymás mellé, ezzel is jelezve, hogy az ábrázolási változatok átszövik és átívelik a civilizációkat.



3.50. Ani Halotti Könyve: temetési menet. Valószínűleg Ny-Théba, Kr. e. 1250 k., festett papirusz. (Forrás: Regine Schulz és Matthias Seidel, 478. p.)



3.51. Escher: Up and Down 1947, litográfia.

Ezen az egyiptomi papiruszon ugyanaz a feleselgetés zajlik két- és három dimenzió között, mint Escher képén.

Egyfelől a figurák a térben egymás mögött vannak – négy hajtó és két-két szarvasmarha –, másfelől ők mégsem lehetnek egymás mögött, hiszen mindegyikük lába ugyanazon a vízszintes vonalon, vagyis a nézőtől egyforma távolságra van. Egyfelől kétszer két állat húzza a halottas kocsit, mivel egy közös vezetőszárhoz vannak kapcsolva, másfelől ez mégsem lehet, mert az egyik páros a másik fölött van, vagy ha mégis mögötte, akkor olyan nagyon távol egymástól, hogy az nem felelhet meg a kocsihoz kapcsolásnak.

A látszatnak tehát nem felel meg a térábrázolás módja, mégis tökéletes az ábrázolás: a kötél úgy feszíti ki a jelenetet a kétdimenzióra, hogy a kép minden ízében hiteles ábrázolása a kocsi vontatásának, a temetési menetnek.

Bármennyire is tér – mégis sík, és bármennyire is sík – mégis tér. Mind a kettő egyszerre.





3.52. Látszati térábrázolási móddal, egyébként pedig igen érzékeny realizmussal megfestett falfestmény részlete az ókori római időkben, Pompei, Kr. u. 79 előttről.

(Forrás: Alonso de Franciscis, 54. p.)



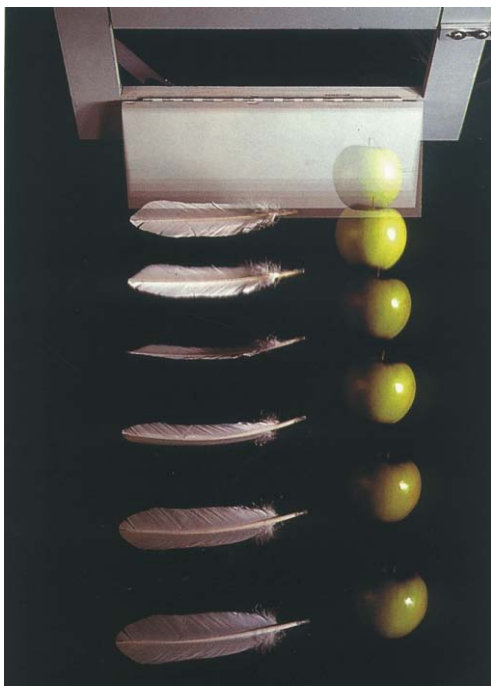
3.53. Látszati térábrázolási móddal megfestett táblakép, a csendélet megteremtésével is jellemzett németalföldi barokk művészetből. Heda: Csendélet, 1613, olaj. Köln, Wallraf-Richartz Museum. (Forrás: *A csendélet*. 76. p.)

A két festmény megszületése között több mint másfélezer év telt el, a látszati térábrázolási mód perspektivikus értelemben, a részletes megfigyelésen és fények-árnyékok plasztikus hatáskeltésén alapuló eljárás mindkettőre jellemző. A háromdimenziós tér kétdimenzióban való illuzórikus megjelenítése – úgy látszik – a képalkotás távoli múltjára is jellemző volt.

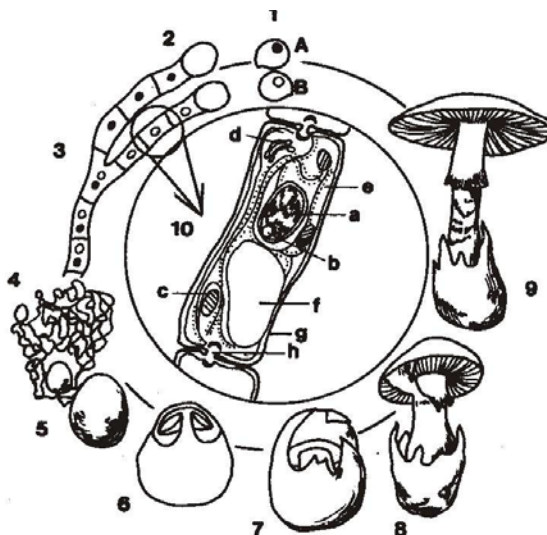


3.54. Időfolyamat ábrázolása fázisainak egy képbe komponálásával kódexillusztrációban, jelenetes-cselekményes kifejező-típusú alkotásban. Az idő-fázisok Dávid élettörténetét ábrázolják: mint pásztorfiú, mint Góliát legyőzője és mint glóriás szent.

Firenzei biblia, a kódex harmadik kötetének címlapja; kb. 1489-90; Firenze, Biblioteca Medicea-Laurenziana. Forrás: *Bibliotheca Corviniana*, 1976, XVI. színes kép.



3.55. Tudományos célú fotó, időábrázolás egy képben, folyamatábra. Fotó: Sugar, James A. Eredeti kép-aláírás: Légüres térben a toll ugyanolyan sebességgel hullik alá, mint az alma. (Rendkívüli nehéz technikai megoldás háromkamerás felvétellel.) Kalifornia, 1988. Forrás: *National Geographic*, 235. p.



3.56. Tudományos célú rajz, időábrázolás egy képben, folyamatábra. Egy gombafajta (galóca) fejlődése ismeretterjesztő könyvből, 1980-as évek.



3.57. A jelenet egyetlen időpillanatot örökít meg: a szekér rohan, az egyik támadó oroszlánt éppen átfúrta egy nyíl, ... Oroszlánvadászat, mezopotámiai dombormű, Kr. e. 7. sz. London, British Museum. (Fotó: Sándor, 2008.)



3.58. Pillanatfotó egy meccsen.

Forrás:

<http://www.origo.hu/sport/focivilag/bajnokokligaja/20070220nyolcaddontokkal.html> 2007-02-21 Eredeti képforrás: EPA

Az idő ábrázolásának mindkét alapváltozata – a fázisok, illetve a jellegzetes időpillanat kiragadása szerinti – több évezredes távlatban is használt, ismert eljárás volt. A fázisokra bontást az egyiptomi óbirodalomban is használták, a szekvenciális képsorok a különféle civilizációk képalkotásaiban fellelhetők. Az alkotó gondolkodás évezredek óta meg tudja ragadni úgy a pillanatot, hogy abban az idő, illetve a mozgás dinamizmusa óriási erővel sűrűsödik. Hasonlót



tud produkálni – technikai értelemben – a jó érzékkel kiválasztott pillanatfotó a 20. századtól. Mindkét ábrázolási változat a legkülönbébb képalkotási típusokban kapott szerepet.

Végezetül szólnom kell röviden *a számítógéppel létrehozott és képernyőn szemlélt virtuális tér-idő* képiségéről. Úgy vélem, ennek a területnek mozgóképi karaktere ellenére számos tér- és időábrázolási jellegzetessége igen jól megragadható az előbbieken tárgyalt állóképi alaphelyzetből. Csak a tárgyalás most még annyira sem választható szét külön „tér”-re és „idő”-re, mint az állóképekkel kapcsolatban egyáltalán lehetséges volt.

Mivel a virtualitásban az ábrázolás általános célja a beleélés és a megélés biztosítása, a virtuális térábrázolást a látványszerűség felfokozott élményének keltése határozza meg. A virtuális tér ábrázolásában ezért a síkon történő megjelenésben hagyományosan használatos látszati - perspektivikus térábrázolási mód dominál. Ennek is extrém változatai jellemzők az alkotásokban, mivel ezek eredményeznek a) hatásos térillúzió-keltést, b) ritkán megtapasztalható látványokat és különlegességükkel felfokozott élményhelyzetet, c) az időábrázolásban a gyorsaság érzetének keltéséhez szükséges nagymértékű nézőpontváltásra lehetőséget. A virtuális idő ábrázolásában a gyorsaság érzetét a kicsitől a nagy (vagy óriási) formákig tartó képsorok és a térirányokban kibomló formaábrázolás képsorai eredményezik. A kicsi és a nagy közötti fokozatok kihagyásával történő váltás a sebesség érzetét kelti, mivel a gyors távolodás vagy közeledés illúzióját megteremtő eszköz. Ugyanez érvényes a különféle térirányban történő körüljárás képsorral érzékeltetett (körbe)forgásra is.

Néhány példa a virtuális tér- és idő ábrázolására, az idő ábrázolását most csak mozgásábrázolásként értelmezve, az ábrázolási metódusokba a hatáskeltő elemeket is bevonva:

- óriásivá fokozott rálátásos és alálátásos helyzetek,
- végtelenbe nyíló panorámák és az egészen közeli részletekre (például arc, szem) fókuszálás, illetve közöttük a gyors váltások,
- a puha / elmosódott és a kemény formákkal történő távolság- és sebességérzet keltés (manipuláció kontúrokkal, felületekkel)
- élénk színekkel és erőteljes fény-árnyékokkal a dinamizmus fokozása, ezzel a mozgásábrázolás illúziójának erősítése.

### 3.5.4. vizuális modalitású komplexitások: a kép egészét átható szervezőerők

A szervező- és rendezőerők az ember minden tevékenységére, egész életére vonatkozóan közös biológiai és kognitív gyökerekkel rendelkeznek. Ezeknek az erőknek a legkülönbözőbb modalitásokban az alkotás egészét átható válfajai a *ritmus*, az *arány és harmónia*, az *építkezés/szerkezet*, a *hangsúlyozás és figyelemirányítás*, valamint a *dinamika* és végül minden tényező kölcsönös szervezettségként a *kompozíció* egésze. Az ember alkotótevékenységét illetően úgy vélem, vizsgálatukat meglehetősen kisajátította az esztétika, sőt, mivel az ember egyes tevékenységi területein modalitásokban valósulnak meg, a területi esztétikák, amelyek viszont csak a művészetek felől közelítenek. És nem foglalkoznak vele – vagy csak nyomokban teszik – például a társadalomtudományok.

Az alábbiakban – esettanulmányként – a *vizuális ritmus* tárgykörével foglalkozom kissé részletesebben, megkísérelve egy komplexebb megközelítésben megtalálni jellemzőket. Reményeim szerint a vizuális kommunikáció tartalmát mélyíti el egy ilyenfajta kategóri-feltáró és társadalmi kommunikációs irányultságú vizsgálat.

*A vizuális ritmus – a többi szervező erővel együtt – (vizuális) alkotás összetett, az alkotás egészét átfogó tényezője.*

A *ritmust* választom ki vezérvonalként, hozzá kapcsolva csak alkalmanként utalok más képalakító tényezőkre, viszonyrendszerekre. A választás tényét indokoltta tette számomra a munka kézben tartása: szerettem volna elkerülni, hogy parttalanul szétfolyjanak a gondolatok vagy hogy szétfeszítsék egy eszmefuttatás kereteit. Hogy a *ritmust* választottam, az következik köztes állapotából: viszonyokból, arányokból jön létre és belőle *is* építkezik a kompozíció.

Ezzel a rész-témámmal kapcsolatban sem célom elkülönítetten vizsgálni a művészi és a nem művészi alkotásokat, minden emberalkottára azonos hangsúlyokkal szeretnék tekinteni. Sajátos azonban, hogy a *ritmust* és *kompozíciót* tárgyaló szakirodalmak hajlamosak csak a műalkotásokkal foglalkozni, és fordítva, a művészetfilozófiai és esztétikai irodalmak általában igen szűkösen értelmezik a művészetet és nem szívesen tekintenek ki a nem művészire, mint ahogyan esztétika alatt a művészetesztétikát, esztétikus alatt pedig még ma is nagyon sokszor annak egy minőségét, a szépet értik. A *ritmust* és a *kompozíciót* tehát nem művészeti kategóriáknak tekintem – akkor sem, ha a meglett hivatkozásaim elsősorban ilyenek –, hanem minden emberi teremtő tevékenységre, minden vizuális alkotásra avagy képfajtára érvényes mozzanatoknak. Végül ki kell jelentenem előzetesen azt is, hogy nem foglalkozom a természeti látványokban meglévő (vagy az ember által belelátott) *ritmus* és *kompozíció* kérdésével sem.

Végig a ritmusra fókuszálok tehát, csupán a gondolatmenet egyik mozzanatában kísérlem meg a ritmus köré gyűjteni az arány-elrendezés-hangsúlyozás-szerkezet-kompozíció gondolategyüttesét. Teszem ezt a teljesség igénye nélkül pusztán azért, hogy minél hitelesebben megragadhasam témámnak azt a feltételezett, pszichikumban gyökerező és az érzékletek metaérzékszervi szintjén értelmezhető magját, amely médiumtól és érzékeléstípustól függetlenül létezik. Az így meglelt metaérzéketi (vagy szinesztétikus) szubsztancia azonban nem foglalkoztat teljes egészében, nem kívánok tehát pszichológiai mélységeket átjárni. Elegendő számomra néhány alapvetés, az a vázlatos forma, amely biztosítja, hogy a vizuális kommunikáció nézőpontjából a vizuális ritmusra tett kijelentéseim megállják a helyüket.

A ritmus és a vizuális ritmus megközelítésére *két ellentétes nézőpont* kínálkozik. Az egyik szerint a ritmus (látási) érzéklet, azaz az emberen kívül létező objektumokon alapszik. A másik ezzel szemben azt állítja, hogy a ritmus az értelmezésben születik, vagyis nem létezik az embertől függetlenül, így tehát mind az alkotóban, mind a befogadóban érzés, élmény és gondolat, azaz szubjektum. Mind a két meglátásra találunk igazoló érveket filozófiákból, filozófusok és pszichológusok – kísérletekkel is alátámasztott – meglátásaiból.

A ritmusokat sorolhatjuk a tények, formák közé, így egyfelől a befogadó emberen kívül léteznek. A tények másfelől léteznek az emberen belül is. Teljes élete, mentális és szervi-biológiai működése ugyanazok szerint a tények szerint zajlik, ugyanazok jellemzik, mint a rajta kívüli világot. Saját magunkkal szembesülünk az észleléskor, a látvány értelmezésekor.

A ritmus elválaszthatatlan a tér és az idő, illetve a tér, az idő és az ember viszonyának értelmezésétől is.

Ebben a kérdésben először is *Kanthoz* fordulok. Kant megkülönbözteti az érzékelés receptív képességét – ezen keresztül a képzeleteink támadnak- és az értelem aktív képességét – amely a fogalmak forrása. „...a térnek és időnek "bennünk" kell lennie, érvel Kant, ezek egyszerűen érzékelésünk formáit jelentik, nem mást, mint azt a módot, ahogyan egyes, fogalmak alá rendelhető dolgokról egyáltalán tudomást szerezhethetünk”. (Strawson 2000, 21. p.)

A tér és az idő a szemlélet *a priori* formái. A tapasztalás általános eszméje elválaszthatatlan a tapasztalás időbeli egymásra következésének eszméjétől. A tér és az idő az érzéki szemlélet, azaz érzékelésünk formái. Kant szerint valamennyi dolog térben és időben rendezettként bukkan föl az ember számára és ez szubjektív, „egyszerűen kognitív felépítésünk jellegzetessége, hogy úgy hatnak ránk a magukban való tárgyak, hogy térben rendezettként és térbeli tulajdonságokkal rendelkezőként szerezzünk tudomást dolgokról”. (Strawson 2000, 69. p.) Az idő „közvetlenül feltétele a belső jelenségeknek (lelkünknek), és – éppen ezáltal – közvetve felté-

tele a külső jelenségeknek is. ... minden jelenség egyáltalán mint jelenség ... az időben létezik, és szükségszerűen időbeli viszonyok közé kerül”. (Kant, Strawson által idézve) A térbeli időbeli is, mondja a továbbiakban és ezzel a transzcendentális idealizmus egyik vonását domborítja ki.

Másodszor egy kis *alaklélektani kitérőt* is teszek a téma érdekében.

Az alaklélektan fénykora az 1970-es évek végetért, a ritmusról gondolkodva azonban úgy vélem, bizonyos alaklélektani eredményeket feltétlenül számításba kell venni.

Elfogadva *Piaget* véleményét, máig maradandónak gondolom a két alábbi alaklélektani alapelvet. „Az első alapelv a következő: Minden észlelési és minden értelmi folyamat jellemző vonása, hogy az egyensúly felé tart. ... Kétségtelen azonban, hogy az egyensúly fogalma az alakelméletben nyert igazán pontos jelentést, mégpedig a megismerési funkciók területén, ahol ez a fogalom döntő jelentőségű kísérletek egész sorához vezetett. Így jutottak el a kutatók a percepció vizsgálatában a 'mező-effektus' felismeréséhez, az intelligencia kísérleti vizsgálataiban pedig az egyensúly fokozatos helyreállításának kérdéséhez...

A másik alapelv az, hogy az ekvibrációs folyamatok eredményeként kialakuló egyensúlyformák 'egészleges struktúrák'. Szerveződésük törvényei az egésznek vannak alárendelve, és nem vezethetők vissza előzetesen meglevő elszigetelt elemek asszociációjára.” (Piaget 1974, 432. p.)

Az alakelmélet néhány jellegzetes, a fentebbiekkel összhangban lévő és ma is érvényességre számot tartó gondolatát idézem. Fő szellemi forrásaim az alakelmélet nagyjai (Max Wertheimer, Kurt Koffka, Wolfgang Köhler, Kurt Lewin, Karl Bühler), illetve néhány fenomenológiai vagy formalista esztétikai hatást mutató eszme (mint Wölfflin, Cassirer).

A *Gestalt-elmélet* egyes képviselői kísérletekkel is bizonyították, hogy az ember rendelkezik egy olyan sajátos képességgel, amely az érzékelt ingereket automatikusan zárt alakzatokba rendezi, s nem az egyes ingereket, hanem az ilyen alakzatokat, 'Gestalt'-okat értelmezi. Ebben a felfogásban *a ritmus vajon tekinthető-e zártnak, egésznek?* Egy komplex jelenségben az ember képes a benne rejlő ritmusra figyelni, tehát vélhetően a válasz: igen.

Alakelméleti beágyazottságukból kiragadva de a gestaltistákhoz hasonlóan nevezhetem én is *legfontosabb összetett hatáselemeknek* az alkotások tér- és időviszonyait, a mozgást, a ritmust, a nagyságot és kicsiséget, a szín- és hangharmóniákat, a melódiát, a beszédbeli retorikai figurákat, a verselésben a rímet és a szinesztéziát.

*Bühler* szerint a lelki folyamatoknak értelmük van, ezt az értelmet kell megragadni, a lelki jelenségeket meg kell „érteni”. A ritmust lelki jelenségként értelmezve a ritmusfajták által

kiváltott hatások értelmezése igen fontos kérdés – egyáltalán nem közömbös, hogy egy vizuális ritmus hatása milyen egy díszítményben vagy egy építészeti térben.

A természettudományos gondolkodásra jellemző elemzés, amelynek lényege a „szétszedés” és az „összetevés” meghamisítja a vizsgált jelenséget, az „atomizmus” alkalmatlan a pszichológia számára – ezt vallotta az alaklélektani irányzatot elindító csoport.

Ez a gondolat rokon egy nagyon régi filozófiai áramlattal, amely az „egész”-ben látja a különleges teremtő erőt és a kínai bölcelet, antik gondolkodók, német idealista filozófia területén kereshetjük az előzményeket. A Gestalt „az egész több, mint a részei” vagy kicsit másként „az egész több, mint a részek pusztá együttese”, vagy megint kicsit másként „az egész elsőbbsége az elemmel szemben” alapeszméjéből táplálkozik. Köhler nem a hierarchikus szellemiséget képviseli, amikor így gondolkodik: „az egész más, mint a részek együttese”.

Ritmus és látvány-egész, ritmus és az őt létrehozó elemek vagy erők tekintetében számomra is fontos meggondolandó a fentebbi kérdéskör. A műbefogadásnak is sarkalatos kérdése az analízis vagy egységben látás kérdése. (Korábban a befogadás-elméleteknél már felvázoltam ezt a témát.)

A Gestalt elmélet képviselői azt mondják, hogy a perceptuális alak létrejötte „belső” erők szerint megy végbe. (Példaként a vízcsepp gömbformáját vagy a kristályalakot hozzák.)

Ebben a kérdésben az empirizmus és a nativizmus vitáját láthatjuk meg: tapasztalat útján szerzett vagy velünk született? Az alakpszichológia a nativizmus mellett áll: az alakképzés törvényei velünk születtek, élményeink „öntörvényeik” alapján alakulnak.

*Alaklélektani megközelítéssel tehát a ritmus szubjektív kategória, a ritmus élményének képessége velünk született.*

Az alakpszichológia fő tétele: „a lelki jelenség sajátos egész”, ahol „az egész-jelleg nem magyarázható meg a részek jellegeiből”. Magyarázható azonban mással: a sajátos egész-jelleggel bíró benyomások összefüggenek azzal, hogy a benyomások tárgya maga is egész vagy egység, amely fizikailag elkülönül környezetétől. Másfelől a tárgyi egység jelentőséggel bír az egyén számára, meghatározott viselkedésformát hív elő. „Az érzéklet sajátos egész-jellege talán mégsem valami végső tény, és ugyanúgy nem az az alapul szolgáló neurofiziológiai történés egész-jellege sem: funkciója, szerepe van az életjelenségek rendszerében.” - írja *Kardos Lajos* az alaklélektanról szerkesztett könyve bevezetőjében. Kardos a könyv születése idején (1974) éppen kibontakozó eszmeáramlat, az információkutatás, vagy ahogyan ő nevezi „a kibernetikai szemlélet” irányából tekint az alakelméletre és az információs funkció egy különleges formájának nevezi. „A látómező organizálódása sajátos egészekre a valóságos környezet tárgyi egészekre való tagolódását tükrözi, vagyis olyasmiről informál, ami több és lényege-

sebb, mint egy elszigetelt valóságmozzanat, szín, hang, szag, stb.” – írja. Az alakpszichológia Kardos szerint erre azért nem figyelt, mert nem kísérleteztek valóságos tárgyakkal, csak ábrákkal, kétdimenziós képekkel. Ez utóbbi meglátás igen helyénvaló és fontos, hiszen az élet komplex észlelési helyzeteit a laboratóriumi körülmények nem tudják modellezni.

Ugyanakkor azt hiszem, *a ritmus rendszere vagy a komponális egész nélkül nem értelmezhető a tárgyi egész, azaz a dolog sem*. A „valóságmozzanat”, a szín vagy a forma értelmezése azonban nem kell, hogy eleve elszigetelt legyen és nem szabad holmi fontossági sorrendet sem emlegetnünk.

Úgy tűnik, az előző megközelítésekkel a tartalom és forma örök kérdéséhez érkeztem el és azonnal bele is estem egy régi csapdába: mintha a szétválasztást és egyikük előbbrevalóságát hangsúlyoznám a komplex egység helyett...

Gondolatmenetemnek ezen pontján ide kívánczik a behaviorista gondolkodás egy alkotáslélektani kapcsolódású mozzanata. A *behaviorizmus* azt tartja, hogy a formai elemek – mint amilyen a ritmus, a rím, a kép, a szimbólum – kábító erővel bírnak, csökkentik a tudat kontrollját, de ugyanakkor formába is fogják, mivel fékezik az érzelmek áradását. A forma tehát fakasztja is és fékezi is az érzelmeket. A forma ilyen hatása azonban nem tudatalatti, hanem tudat előtti, azaz nem tudatos tevékenysége az embernek. Az alkotás- és befogadáslélektan, valamint a reklámpszichológia számos kérdése származik ebből a gondolatból és tapasztalati tények sorakoznak köré.

*Piaget* az ember mint biológiai és az ember mint társadalmi lény életében egyaránt kimutatja és hangsúlyozza a szerepét a ritmus és a struktúra (vagy szerkezet, rendszer) jelenlétének.

Az értelmet mint strukturálást magyarázza, amely „bizonyos formákat kölcsönöz az alany, illetve alanyok és a környezet tárgyai közötti közvetlen vagy távoli cserekapcsolatoknak”. Az értelem fejlődésében struktúrákat vagy "formák" egymásutániségét állapítja meg, amelyek a következők: ritmusok, szabályozások és csoportosulatok.

Kifejtésében rámutat arra, hogy az elemi viselkedések indítékait alkotó *szervi vagy ösztönös szükségletek periodikusak*, és egyfajta ritmusos struktúra határozza meg őket. Az éhséget, a szomjúságot, a szexuális ösztönt hozza fel példaként. A *reflexes montázsokat* is együttes rendszerekként értelmezi (így például az újszülött szopását biztosító összetett reflexeket) és működésükben a *ritmikus formát* vitathatatlanul nevezi. Véleménye szerint *a ritmus a motorikus szokásoknak és más mozgásoknak is az alapja*. Végül megállapítja: „A ritmus jellemzi tehát azokat a működéseket, melyek a szerves és a mentális élet találkozási pontján helyezkednek el, és ez olyannyira igaz, hogy még az elemi észlelések vagy érzékelések területén is

az érzékenység mértéke olyan elsődleges ritmusok meglétére utal, melyek egyáltalán nem szerepelnek az alany tudatában.” (Piaget, 1997)

Piaget a szellemi fejlődés társadalmi tényezőinek vizsgálata közben a társadalmi közeg emberre gyakorolt hatásáról tesz megállapításokat. Bennünket most ez abból a szempontból érdekel, hogy Piaget meglátja: az emberre nem egyedi társadalmi tények hatnak, hanem „jelek teljesen kész rendszerével látja el, amely befolyásolja a gondolkodást”, a társadalom így „átalakítja az egyén szerkezetét”. Az ember (mint rendszer) társadalmi lényként is rendszer-szintű befolyások alá kerül. (Piaget 1997, 216. p.)

*A ritmus örökletességének tényében Piaget a viselkedések megőrzését látja biztosítva.* Ugyanakkor a tapasztalás során szerzett magatartásokkal a viselkedések nagyobb rendszerekbe integrálódnak és megjelenik egy második általános struktúra, amely szabályozásokká alakul. „Valamely észlelés például mindig viszonyok együttesének rendszerét alkotja, és úgy fogható fel, mint elemi szenzoros ritmusok sokaságának egyensúlya, melyek különböző módokon egyesülnek vagy egymásra hatnak. Ez a rendszer – totalitás mivoltában – a megőrzésre törekszik, legalábbis amíg a külső tényezők nem módosulnak, de amint változnak, az új tényezők-höz való alkalmazkodás 'egyensúly-áthelyeződést' von maga után. ... A ritmus, a szabályozások és a 'csoportosulatok' alkotják tehát annak a fejlődési mechanizmusnak a három fázisát, amelyek az értelmet az élet morfogenetikai hatalmához kapcsolják ...” (Piaget 1997, 231. p.)

*Pléh Csaba a Hagyomány és újítás a pszichológiában* című könyvében – többek között – csoportosítja a cselekvést a megismerésben kiemelten kezelő pszichológiai felfogásokat. Ezek közül a ritmus feltárásában két terület segít bennünket. Az egyik a Piaget nevével fémjelzett *motoros elméletek, funkcionális pszichológia*, míg a másik *a rendteremtés a mentális tartalmakban* hagyománya. Mentális tartalmaink ugyanis struktúrákba szerveződnek. A cselekvés organizáló erőként hatja át ezen struktúrákba szerveződések magyarázatát. „Az emberi cselekvés ennek során úgy jelenik meg, mint egy olyan, igen erős séma, amelyet antropomorf módon mindenre ráhúzunk, s így értelmezhetővé tesszük a világot és saját magunkat. A cselekvés tehát a rendteremtés eszköze egy egyébként kaotikus világban, illetve a másik oldalról tekintve, éppen akadály abban, hogy átlássuk a világ valódi összefüggéseit.” (Pléh 1998)

A viszonyításról megoszlik a kutatók véleménye. Annyit azonban már most megállapíthatunk, hogy a viszonyítás vagy hasonlítás nélkülözhetetlen a ritmus meglátásában, hiszen az ismétlődés, a visszatérés csak ilyesfajta ítélet eredményeként állhat elő.

*Bühler* írja az összehasonlításról a következőket: „Két téri alak egyenlőségét vagy hasonlóságát észrevesszük 'első pillantásra' akkor is, ha különböző színűek, méretűek, sőt, adott kö-

rülmények között akkor is, ha lényegesen különböző téri orientációban fordulnak elő. Egyetlen hangnak sem kell azonosnak lennie két hangsorban, mégis azonnal észleljük a melódia azonosságát. Egyenlőség és hasonlóság: viszonylatok, melyeknek szükségszerűen fundamentumuk, alapjuk van. Amikor alakbenyomásról beszélünk, akkor arra az alapra gondolunk, amelyre az egyenlőség tudata épül. ... Valamilyen (tudattalan) beállítódási mechanizmus eredményezi ezeket az ítéleteket.” (Bühler 1974)

*Lipps* szerint minden reláció appercepció élmény, a relációkat nem megtaláljuk, hanem megalkotjuk.

Egy másik kutató, *Gelb* viszont kifejti, hogy két tag relációja mellett más viszonylatok is megalapozzák, eredményezik az egész benyomását. Azt tartja, hogy „a relációk úgy vannak adva számunkra, mint az abszolút tartalmak, és ugyanúgy érzékeljük őket, mint a színeket, a hangokat, stb.” Ilyennek tartja például a távolságot.

A viszonylatok tehát egyfelől „olyan sajátos jellegű tartalmak, amelyeknek létrejötte bármelyik érzékelési területen két jelenség jelenlétéhez van kötve”. Másfelől viszont „... nemcsak az abszolút tartalmak érzékelésünk tárgyai, hanem a viszonylatok is”. Így a relációk is az egész együttesének részei, holott a viszonylat önállóan nem képzelhető el, a rész fogalma tehát kitágult. (Kardos 1974, 137. p.)

*Esztétikai megközelítésben a ritmus vagy ritmusérzet elválaszthatatlan az élmény és a szépség kategóriáitól.*

Az asszociációs elmélet szerint az asszociáció az alapja a megismerésnek, az emlékezetnek, a fantáziának és a szépélménynek is. Azért érzünk egy hangot vagy hangzásvilágot, egy színt vagy színegyüttállást, egy ritmust vagy akár egy rajzot szépnek, mert kellemes benyomásokat, emlékképeket, élményeket asszociálunk vele.

A beleérzésemélet azt mondja, hogy az ember a külső világ mozgásaiba, formáiba, alakzataiba – tehát ritmusaiba is – saját mozgásait, érzéseit, gondolatait, hangulatait – azaz ritmusait is – vetíti bele. Közben a külső és belső világ egybeolvad, és ennek felismerése esztétikai élményhez vezet. Így jön létre az irodalmi mű élménye is – fejti ki *Hankiss Elemér*.<sup>30</sup>

A ritmusos ismétlés motorikusan is generálja az embert, mozgásra, sőt tevékenységre készíteti. *Hankiss Elemér* írja az ismétlésről *Jakobson* megfogalmazásaira hivatkozva, „A periodikus ismétlésnél a dekódolás megszakadó, visszaforduló, majd újra nekilendülő. Ez fokozott tevékenységre készíteti a címzettet; még inkább így van ez, ha ellentétekben tovahaladó a periodikus ismétlés, ilyenkor egy intenzív tudatbeli oszcillálás jön létre”. (*Hankiss* 1985).



Végül *Maquet*-t hivatkozom, mivel az ő műalkotásokhoz történő közelítésmódja a témám szempontjából igen alkalmas – és ráadásul gondolatát bizvást alkalmazhatom a művészet mellett a világ minden jelenségére kiszélesítve. *Maquet* a műalkotáshoz és a kompozícióhoz a rendteremtés igénye felől közelít. A kompozíció „materiális szimbólumként utal a nem materiális jelöltre”, „a rendet szimbolizálja”. „Ez az esztétikai minőség központi értéke, mivel szellemi életünkben a rend alapvető jelentéssel bír.” A káosztól való félelmet, a fenyegetettség érzetét ösztönösnek és tudattalannak mondja. Az ember egyéni és kollektív biztonságát veszélyeztetettnak látja az entrópiától. Minden olyan tárgyat, amely esztétikai minőséggel rendelkezik, a „rend érzékelhető szimbólumának” nevez, ezzel a káosz ellen foglal állást. Végül megállapítja: „A vizuális rend keresésének forrása az emberi lélek metakulturális rétegében keresendő: a neurofiziológia és a tudattalan nem kultúraspecifikus.” (*Maquet* 2003, 143. p.) *A ritmus tehát – az előzőekből következően – részben ingerszintű objektivitáson alapszik, részben az ember szelektív tevékenységének szubjektivitása.*

Az előkészületek után most már feltehető a kérdés: hogyan születik a (vizuális) ritmus? Úgy gondolom, a ritmus különbség-érzékelésből származó viszonylatként jön létre, ahol a tudatban a viszonyok rendje is érvényre jut. Két inger érzékszervi behatásánál tudatossá válik a két inger, ezek relációi, a saját biológiai ritmusokhoz viszonyítás és további specifikus élmények. A tényként és materiában létező ritmus tehát érzékelési komplexumban áll előttünk. Nagyobb komplexusok között a viszonyt közvetlenül ragadjuk meg, alkotórészeik viszonyítása nélkül, miközben az így nyert benyomásoknak hol egyik, hol másik mozzanatát emeljük ki. Kérdés azonban továbbra is, hogy az abszolút meghatározottság vajon szerepet játszik-e a ritmus értelmezésében? (Az abszolút meghatározottság alatt azokat az egyedi érzékletet értem, mint a hang intenzitása, magassága, tartama, vagy egy színezeti tartalom, különösen az ún. összínék, mint vörös, sárga, kék, zöld.) A válaszom: igen, de sajátságos módon, egyfajta támaszpontként, belső magként bekapcsolódva a viszonyítások örvénylő rendszerébe.

Úgy vélem, hogy *azok a tények, formák, amik a ritmus megalkotásának és a ritmuserzet létrejöttének előfeltételét jelentik, a befogadó és alkotó emberen kívül és belül egyaránt léteznek.* A ritmus az ember élettani tevékenységeinek teljes körét átszövi és ott található az agy neurális tevékenységében is. Amit észlelünk, az nem ugyanaz, mint maga az észlelés tárgya, hanem a reagáló-feldolgozó agyi állapot. A magasabb szintű mentális folyamatok idegi eseményekből származnak, a mentális jelenségeket agyi folyamatok okozzák, elektrokémiai folyamatok eredményei. Kisülésmintázatok jönnek létre, amelyeknek sajátságos ritmusa van.

*A látható világ és az ember viszonylatában kommunikáció zajlik, ebbéli tevékenységében az ember a külső világ és saját belső világa között teremt kapcsolatot, érzékelve a külső-belső rendezettségeket, ritmusokat. A rendezettségek átélése és értelmezése viszonyrendszerek meg-látását feltételezi, a ritmus és a vizuális ritmus ebben a meglátó aktusban születik meg.*

A ritmussal foglalkozó írások szerzői – bármilyen is az alapvető irányultságuk – előszeretettel indítják az eszmefuttatásukat a ritmusnak az ember életéből és a természeti világból vett példái-val. Így tesz *René Berger* is népszerű kétkötetes művében, amikor az élet és a művészetek számos területéről sorolja a ritmusos jelenségeket. Most csak a művészetre figyelve idézzük: a katonazenében a dob ütései, illetve a zenei taktusok, a táncban a taktus-lépés ritmusa, a rit-mus a költészetben. A felsorolt esetekben a „ritmus” szó különbözőt jelenthet, ugyanakkor közös jellegzetességek alapján megkísérli az általános meghatározást. A ritmus lényegét a mozgásban leli meg. „Kétségtelen, hogy a ritmus – mozgás; van azonban egy sajátossága, amely csak az övé, s amely ... az általános értelemben vett mozgástól megkülönbözteti; ez pedig a hangsúlyos és hangsúlytalan ütemrészek érzékelhetően egyenlő időközönkénti válto-kozása. Tudatunk éppen a ritmus sajátos jellegét adó periodicitás, a mozgásoknak e szabályos váltakozása iránt olyan fogékony.” (Berger 1977, II., 131. p.)

A hagyományos értelemben vett képzőművészet nem időbeli művészet, Berger a ritmus jelen-létét a tekintet mozgásával magyarázza: a tekintet bejárja a művet és közben a néző érzékeli a ritmust. Szerinte így kötődnek a nem időbeli művészetek is az időhöz. (Mivel a ritmus szem-pontjából nem perdöntő, most csak megjegyzem, hogy az alapvetően nem időbeli kifejezési-ábrázolási változatok még számos más módon kapcsolódnak az időhöz – ezen a Berger által említett szemmozgásos látási mozzanaton kívül is.)

Berger megállapítása vitathatatlan abból a szempontból, hogy a mozgásnak jelentős szerepe van – *a ritmus érzékelésében és értelmezésében*. Ugyanakkor véleményem szerint a *kiváltó tényező irányából* szemlélve a kérdés legáltalánosabb elvont lényegét az *ismétlés, ismétlődés* jelenségében és ennek elvont-általános, azonnal ébredő érzékletében találjuk meg.

*Lissák György* a design körében értelmezett formáról szóló könyvében a ritmusnak egy alfe-jezetet szánt. Itt a téma újabb megvilágításba, az *arányos* humanizált fogalmának körébe ke-rül. „Az arányosság és a ritmus egymással összefüggő fogalmak, a ritmus ismétlődően ará-nyos tagolása valamely mozgásnak. Az arányosságot itt a mérték határozza meg. A mérték olyan mennyiség, melynek pontosan megkülönböztethető kezdete és vége van. Ha valamely ismétlődés a természetben mértéket kap, akkor beszélhetünk ritmusról. Ilyen a szívünk dob-banása, egy mérték szerint egész életünkben. ... Arisztotelész szerint a ritmus velünk született

képességünk, az elvont ritmika a természeti tények megfigyeléséből származik.” (Lissák 1997, 72. p.)

A ritmus lehet akusztikus, vizuális, taktilis. Azonnal felfigyelünk rá, mert mindegyikben egyetlen tényszerű közös mag rejtőzik. Ez az ismétlődés, amely hangsúlyozást képvisel és súlyt ad az információnak. A ritmus érzékelése olyan értelemben is antropomorf, hogy csak azt a ritmust tudjuk felfogni, ami az emberi dimenzióban létezik, azaz a túl gyorsat és túl lassút, a túl távolit és a túl közelit, a túl nagy formákból és a túl kicsikből építkezőt nem. (Ha felgyorsulunk – pl. járművön utazva – az egyébként túl lassú vagy ritka ritmus is érzékelhetővé válik. Ezt a jelenséget használják ki egyes közlekedési információk elhelyezésében vagy az útmenti reklámban.) Bennünk van tehát a mérték, a viszonyítás alapja.

*A kognitív pszichológia és a neurobiológia irányából lehetségesnek tartom, hogy valamely érzékszervi ritmusérzet – tehát például a vizuális ritmus – valamiféle meta-ritmus-érzet hálózatos bekapcsolódásával jön létre. Az agyban tárolt ritmus-szubsztancia kapcsolódik be az érzékelés hierarchiájába és teszi a ritmust élménnyé, humanizálva az emberen kívülről érkező ingereggyűttest. (V. ö. a 3.3.2. fejezetben Hofstadter és Eysenck-Keane ábrája az agy működéséről.)* Azaz: elméleti szinten magyarázható a ritmus szubsztancialitása az agyban egy olyan szerkezetében megragadható összetevővel, amely az érzékletek közötti átjárás közös alapja lenne. Ugyanaz a neuron vagy neuronhálózat (mint „nagy mama sejt”) tüzel bonyolult agyi folyamatok végén. Mindez lokalitással magyarázható, de nem az agy egy pontján, hanem az egész agyban eloszló dinamikus folyamatokban és természetesen egyfajta fókuszálás révén megragadható érzékszervi modalitásként is.

A vizuális sokszorosságba az ember belelátja az ismétlődést, így a ritmus nem vizsgálható a „mi az, ami ismétlődik?” kérdése nélkül. Vizuális értelemben ismétlődhetnek vizuális elemek (szín, forma, vonal, pont, felület, fény) minőségei és minőségviszonylatai, valamint irányultságok, hangsúlyok, elrendezések.

De a díszítésben – például a pásztorfaragáson vagy a szötteken – a teljes motívum ismétlődik és teremt ritmust. A vizuális motívum már egy szerkezeti és komponált egység, tehát nagyobb szerkezeti egységek is képezhetnek ritmust. Mi az a legnagyobb vizuális egység, ami így részt vesz a ritmus születésében? Vizsgáljuk a kérdést továbbra is a díszítésben (pontosabban a tárgyak díszítésében). Ebben a közegben megállapítható, hogy a motívumból a minta jön létre, minták, például sorminták és ezek komplexumai pedig ugyancsak ismétlődhetnek.



3.59. a-e. A díszítményekben a ritmus sokszoros, egymásba ékelődő jelenléte figyelhető meg.

Az eltérő szélességű sávok ritmusa mellé függőleges osztásritmus kerül, a függőleges osztások egyúttal szimmetriatengelyek és a középső sávban vízszintesen is jelen van a szimmetria. A szimmetriák egyúttal tükrözések, tehát ritmusok és formaritmusból építkeznek. Ehhez a kék-vörös közbeékelődését követő visszatérése társul mint színritmus. És még nem is fedtünk fel minden ritmusképző tényezőt...

(Párnahéj részlete. Régi takácsszöttek, ún. bakacsin. 38 cm, Felföld, MNM. Forrás: Hofer-Fél 1975, 560. kép.)

De a ritmus nem vizsgálható a „mi az, ami tagolódik?” kérdése nélkül sem. Valójában az egész tagolódásáról van szó, de az egész meglehetősen viszonylagos fogalom, illetve az egészek tölcésrszerűen egymásba csatlakozó fogalomrendszert alkotnak. Ilyen módon tagoltsága (és így ritmusa) van egy korsó formájának, de a polcon sorakozó korsóknak vagy a korsókkal megtöltött polcoknak is. Nézzük meg inkább a tagolódás szempontjából az előző díszítményt. Ritmus van jelen egyetlen kiragadott madárformában, egy bármely kiválasztott madárpárosban vagy négyesben, egy pontsorban, egy madársorban akár függőlegesen, akár vízszintesen, és így tovább. A tagolás másfelől elrendezés is, a valamihez viszonyításban, egymáshoz és az egészhez viszonyításban történik. Vizuális értelemben irányokban, sűrűsödésekben és ritkulásokban ragadható meg. A sűrűsödés a feszültséget és a dinamikát gerjeszti és fokozza, a ritkulás ellenkezőleg hat, mert megnyugvást kelt és felold.

Az előbbi példa ugyan egy díszítmény volt, de úgy gondolom, a megállapítások széleskörűen igazak. A ritmus ugyanígy tárható fel a tárgy egészében, egy ábrában, egy művészi festményben, egy építményben, vagyis bármely emberalkotta láthatóban. A ritmus áthatja az alkotás egészét, de többszörösen ott van szerkezeti részleteiben, a dinamikában, a formákban és színekben is. Most nem tartom feladatomnak, ezért nem vezetem végig a vizuális ritmus jelleg-

zetességeit minden ábrázolási területen. Azonban meg kell jegyezni, hogy területenként, képtípusonként változik a ritmusnak az alkotás egészében betöltött szerepe, és változik az az elemkészlet is, amelyből a ritmus megszületik.

Úgy vélem, hogy rendezettség és alkotói cél összefüggnek.

Az iparilag előállított tárgyak nagy többsége szimmetrikus, a *szimmetria* általánosan használt konstrukciós elv. A formában a működési elv szimmetriáját hangsúlyozó formai szimmetria az esztétikum forrása, ilyen tárgyak például a kapuk, kétajtós szekrények. A szimmetrikus elrendezés a stabilitást, így a megbízhatóságot sugallja, ezért alkalmazzák olyan gyakran például cégek vizuális arculatára. A szimmetria az osztásvonalra helyezett formaelemmel vagy a központ felé irányultsággal vezeti a figyelmet.

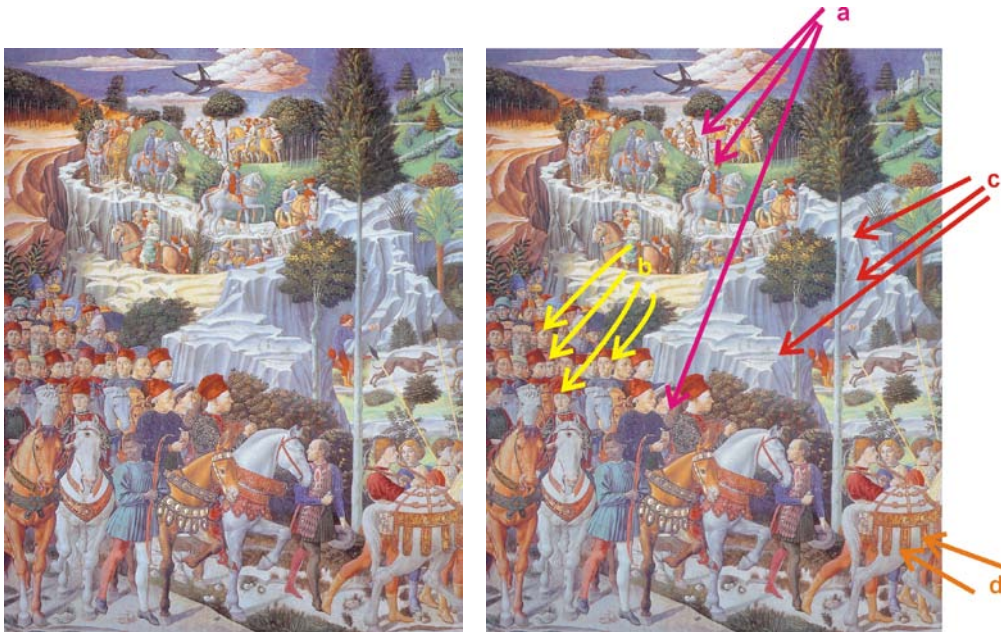
Az *aszimmetria* általában a figyelem felkeltésének az eszköze. Izgalmat és kíváncsiságot kelt, mert ilyen esetekben is az egyensúly megtalálása kulcskérdés az ember számára. Az aszimmetria alkalmas egyrészt a szimmetria ellensúlyozására és elevenné tételére, másfelől egy tárgyon belül is rendező elv lehet, ha a funkció azt kívánja.

Az *irányultság* tárgyak, azaz az élettelen világ esetében is a mozgásérzetből következik. Valami felé való elmozdulást, törekvést jelent. Az irányultság kitetszik a felfedezett dinamizmusból, sajátos mozgalmasságból. Az irányulás antropomorf jellegű is lehet – pl. a testformához igazodás székeknél, ölelő mozdulatot idéző forma íves munkaasztalnál, előtérrel összekomponált építményeknél. Az irányultság mozgó tárgyak esetében a mozgás irányát, a menetirányt jeleníti meg a formán. Ilyenek a közlekedési eszközök. Áramvonalasak – mondjuk az így kialakított formákra. A funkcióból levezethető irányultságot vizualizálja a forma.

A látvány egészében a ritmus a fentebbi kompozíció-képző elemekkel (vagyis más vizuális tényezőkkel) együtt jelenik meg és tölti be feladatát a látvány dinamikájában.

Mindezekon túl pedig *a ritmus nem egyszerűen csak valamely folyamat vagy egész részekre szabdalása, hanem feszültségek és oldódások sora is*. A feszültség nem pusztán például a hangsúlyos és hangsúlytalan mozzanatok váltakozása vagy nem csak a sor végére kiteljesedő ritmusfeszültség, hanem beleépül az egészre vonatkozó feszültségáramlásba.





3.60a-b. Ritmus egy figuratív festményben és a megfigyelhető ritmusokat magyarázó ábra. Fotóreprodukció, fotó belerajzolással. Gozzoli: Balthazár processziója, részlet; Palazzo Medici Riccardi kápolnája, freskóciklus, Firenze, 1459-61. (Forrás: Opitz 1998, 48. p.; ábra: Sándor.)



3.61. Ritmus egy nonfiguratív festményben. Kandinszkij: Hegyvidéki improvizáció, 1914. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München. (Forrás: Düchting, 44. p.)



3.62. Ritmusok egyszerű hétköznapi környezetben. A berajzolt magyarázó elemek csak néhány jelenlévő változatra hívják fel a figyelmet, a ritmustartalmak ennél sokkal gazdagabbak. (Fotó és ábra: Sándor, 2007.)

A vizuális ritmus tárgyi jelentéssel is bíró formák és tárgyhoz kötődő színek variatív ismétlődéseiben épül be a *figuratív alkotások* kompozíciójába. Egyfelől egyetlen komplex ritmusként és azonnal hat a mű. Másfelől a néző ritmusra fókuszáló figyelme először erre az ábrázoló összetevőre irányul, csak ezt követően lopakodnak be az elvontabb szinteken tettenérhető ritmusmozzanatok. Gozzoli alkotásában elsőként talán a gyalogló emberek és a lovasfigurák, majd a fák, sziklák és egyéb tárgyi formák ritmusos elrendezései vonzzák magukhoz a tekintetet, majd a fejfedők és egyéb öltözetdarabok és lovak színe, illetve a tájhoz tartozó tárgyak

többször ismétlődő hasonló színei. A tárgyi beazonosítás kényszere köt meg bennünket, a tematikai értelmezés generál egy észlelési időrendiséget. A mozgásirányok, testmozdulatok és más irányultságok csak a kutató kíváncsiság kielégítése után kezdenek ritmusként is hatni.

Ezzel ellentétben *a nonfiguratív alkotásban* nem köt bennünket a beazonosítás kényszere, azonnal színek és formák, irányok és osztások, hangsúlyok ritmusai szólítanak meg bennünket egy nagy összefogó ritmushatáson belül. Különösen így van ez egy organikus-dinamikus formavilágú lírai absztrakt kompozícióban, mint amilyen Kandinszkij fentebbi műve.

*Az utcai-tömegközlekedési témájú fotó* a legegyszerűbb, legköznapiabb látványok közül való. Az ilyen jelenségekben is ott vannak a forma- és vonalritmusok, a tükröződéses ritmusok, a szerkezet, az irányok és hangsúlyok, a kompozíció. Nem figyelünk rájuk különösebben, de hatnak ránk – ebben a látványban éppen dinamizmusukkal. A tükröződésben a ritmus eredendően jelen van. A fotón látható megállóban bármennyire is praktikus, információszerző tükröztetésről van szó, formai-esztétikai értelemben is ugyanúgy vizuális hatást kelt, mint az eleve kifejező céllal létrehozott alkotásokban.

*A vizuális ritmus életünk minden látható mozzanatában benne van. A kompozíció részeként is, és a szemlélő által figyelemfókuszálással abból kiemelt módon is – a kommunikáció olyan mozzanata, amely beépül egy sor más mentális tartalom közé.*

Arány, ritmus, elrendezés, szerkezet, struktúra, irányultság és hangsúlyozás nem választhatók el egymástól – az alkotást teremtő tényezők előző felsorolása még bizonyára nem is teljes. Kompozícióról van szó, amelyben egyfelől nézve ritmust látunk meg, másfelől arányt, megint másfelől szerkezetiséget és így tovább. Ezt a gondolatot olyan általános érvényűnek vélem, amely az ábrázolási szabályok szerint működő alkotásokra is igaz, azaz például egy alaprajzra ugyanúgy, mint az előbb tárgyalt díszítményre vagy például egy szoborműre.

A ritmus és az érzelmek kapcsolatának vizsgálatakor elindulhatunk a látványban lévő emocionális összetevőkből. Bármely egyszerű vizuális elem – egy meghatározó szín vagy forma – ugyanúgy képes érzelm kiváltására, mint az alkotásból kiolvasott cél vagy az ábrázolási tematika. A ritmusos szín, forma, irány pedig – úgy gondolom – hatványozottan érzelmkiváltó.

Egyes közlésváltozatokat olyan ábrázolási szabályok alapján hozunk létre, amelyekben nem számolunk pszichikai tényezőkkel – ilyen például az építészeti műszaki ábrázolásban az alaprajz. Ugyanakkor az ilyen ábrázolások szemlélésébe is beleszövődnek formai tényezők és támogatják az értelmezést – természetesen az ábrázolási konvenciók ismeretén alapuló értelmezés irányító szerepe mellett. Az objektív közlésekben (mint amilyen egy ábra) a ritmus nem képépítő tényező, hanem a szabályokon alapuló képépítő elemek sajátos együttállása-

ból születik. A szándékoltságot eleve veszi, kiolvassa az ember mint befogadó. Ha egy közlésben nincs szándékoltságot ritmus és kompozíció, az élmény is háttérbe szorul és az érzelmek nem játszanak szerepet.

Pszichológiai szempontból közelítve a vizuális ismétlődéshez megállapíthatjuk, hogy a) az ismerősségből származó otthonosságérzés révén egy nyugtató érzelmi szál, b) a tér és az idő dinamizmusa révén izgatottságot visz a vizuális kommunikációba.

A ritmust, szerkezetet, kompozíciót az alkotó a „művészetibe” a kifejezés vagy meggyőzés érdekében beleteszi, a nem művészeti pedig funkcionális lényegénél fogva tartalmazza, ebben az esetben maga a „köznapi” emberi tevékenység teszi bele az alkotásba.

A vizuális ritmus – különösen, ha az ábrázolási témához is kapcsolódik a gondolat – fajtájánál fogva más és más érzelmi vonást visz a vizuális alkotásokba. Így a következő párhuzamok jönnek létre:

ritmus	-	rendezettség és megnyugvás
aritmia	-	káosz, ill. az egyensúly, a rend keresése
monoton ritmus	-	unalom, fásultság
egyszerű ritmus	-	otthonosság érzet
összetett és lüktető ritmus	-	izgatottság, kíváncsiság

A fentebbi hivatkozások és megfogalmazások alapján *a vizuális ritmusról a következő összefoglalást adom:*

1. filozófiai, esztétikai, pszichológiai és neurobiológiai kapcsolódásból megállapítható, hogy
  - a) a ritmus látási érzéklet is, azaz az emberen kívül is létező, objektum;
  - b) a ritmus értelmezésben születik, vagyis nem létezik az embertől függetlenül, így tehát mind az alkotóban, mind a befogadóban érzés, élmény és gondolat, azaz szubjektum;
  - c) vizuális ismétlődés meglátása (látás, meglátás = értelmezés) genetikailag kódolt forma-, szín-, fény-viszonyítási képességen alapszik, a viszonyítás képessége pedig nem létezne a tér és az idő genetikailag kódolt értelmezési képessége nélkül;
2. a ritmusérzet szubsztancialitásáról kijelenthető, hogy
  - a) egyfelől a ritmus érzékelése és a ritmusérzés érzékszervtől független, közös agyi tevékenységben gyökerezik, a ritmus tehát globális megítélésű szubsztancia, másfelől vannak érzékszervi modalitásoktól függő változatai;
  - b) a vizuális ritmus a látási érzéklettel és a vizuális gondolkodással meghatározott;



### 3. a vizuális ritmust az ember

- a) más vizuális alapú viszonyításokkal (mint arány, elrendezés, hangsúlyozás, szerkezet)
  - b) más érzékszervi modalitásokkal
  - c) más környezeti és mentális modalitásokkal
- együtt éli meg;

### 4. a vizuális ritmus és emóció kapcsolatáról elmondható, hogy

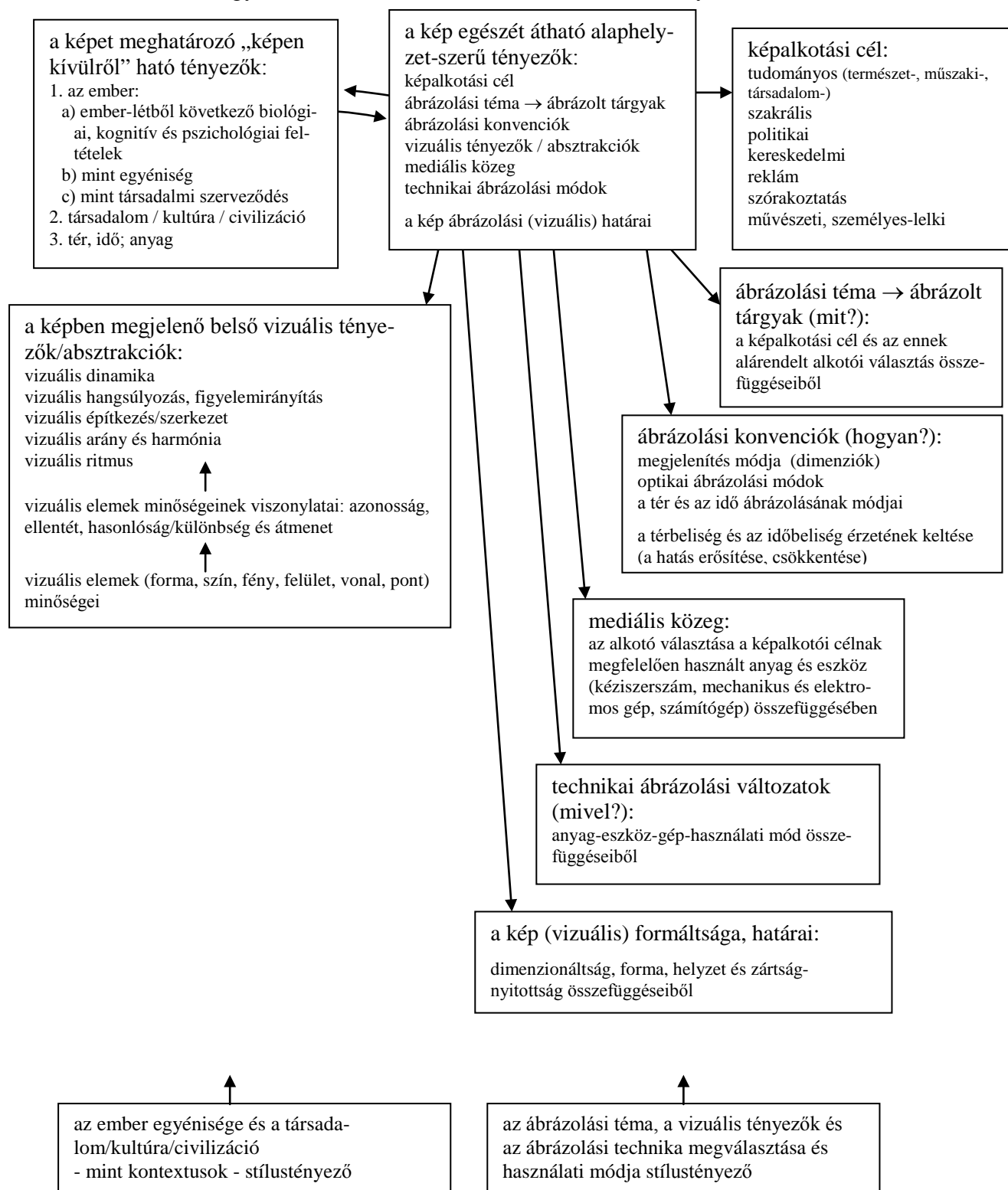
- a) a vizuális ritmus a vizuális kommunikáció egyik alapvető érzéki és egyik emocionális összetevője, a megértés érzéki-emocionális szálát viszi a kommunikációba;
- b) a ritmusok az emocionális töltetet adják a képi közléseknek; képalkotáskor az alkotói céllal összefüggésben a kifejezést erősítik, kép befogadásakor bármely alkotás esetén a vizuális élmény összetevői;
- c) az emocionális töltetnek a hangulati hatással is kapcsolatban lévő milyensége ritmustípusok által meghatározott.

Végül a vizuális ritmus értelmezésére teszek egy definíció-jellegű kísérletet: *a vizuális ritmus vizuális minőségek sokszorozódásán alapszik, ahol a sokszorozódást az ember ismétlődésként értelmezi.*

A vizuális ritmus a képalkotási tényezők egyike és a képi teljesség szerves része, az analizáló gondolkodás szakítja ki komponális, teljes egészet jelentő közegéből, ezért nem létezik az alkotás egésze, a kompozíció, és más értelmezésből születő megítélések kapcsolatrendszere, valamint egész környezeti beágyazottságának értelmezése nélkül.

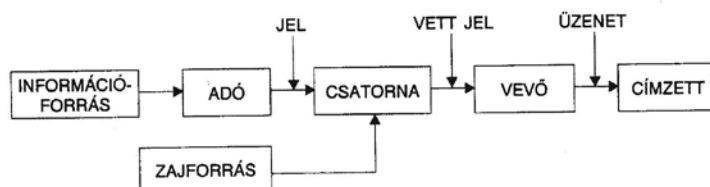
### 3.5.5. a vizuális alkotás tényezőinek rendszere

Az 1-4. alfejezetben kifejtett képalkotó tényezőket az alábbi ábrában foglalom össze. (Az ábra bizonyára nem kifogástalan, az összefüggések teljes komplexitásának megjelenítése – ha kétdimenzióban egyáltalán ábrázolható – zavaros hatást eredményezne.)



Jegyzetek a 3. fejezethez:

<sup>1</sup> Weaver a forrás-adó-csatorna-vevő-befogadó információtovábbító rendszerét írja le, amelyhez zaj társul, csökkentve az információ átadásának hatékonyságát.



3.1. Egy Weaver által felállított kommunikációs rendszer alapelemekre redukált ábrázolása. Változatlan átvétel. (Forrás: Weaver 2003, 18. p.)

(A fentebbi ábra lényegében megegyező, átrajzolt változata a Shannon-Weaver-könyv 1949-es kiadásában lévőnek, 17. p., de ott „címzett” helyett a „rendeltetési hely” szerepel. Sajnos nem áll módomban az eredeti szövegeket összevetni, de fontos kérdésnek tartom, mert nem mindegy, hogy az üzenet valahová eljut vagy valaki számára jut el ...)

Weaver a kommunikáció fogalmát igen szélesre tárja, bevezető magyarázatában az emberi gesztusoktól és bármely forrásból származó hang- vagy fényhatásoktól az élő vagy a telefonos beszélgetésen át a rádiózásig sokféle példát használ. A kommunikációt folyamatnak érti, az emberek tudatainak érintkezéseként. Előzetesen kijelenti, hogy bármennyire is a beszéd útján való kommunikáció lesz a témakifejtésben a vezérfonala, minden kijelentése „ugyanúgy érvényes a zenére, a képekre és az információtovábbítás számos egyéb módszerére is.” (Weaver 2003, 17. p.)

<sup>2</sup> Mivel úgy gondolom, hogy a participációs kommunikáció alkalmas egy lehetséges vizuális kommunikáció-felfogás keretként, nézzük meg röviden a Horányi által előzményeiként megjelölt elméletek legfontosabb jellemzőit, pontosabban azok egy-egy meghatározó képviselőjének elmélet-interpretációit.

Kultivációs elemzéssel a média emberekre gyakorolt hatásait vizsgálják, miközben a média belső működését is feltárják.

Gerbner szerint az ember attitűdjei kétféle hatásrendszer alapján jönnek létre. Ezek közül „első osztályú” hatások a hétköznapi világgal kapcsolatos általános hiedelmek, „másodosztályú” hatások a személyi védelemmel, társadalmi renddel kapcsolatos attitűdök. Médiakutatásaiban Gerbner azt vizsgálta, hogy a televízió milyen hatással van az emberek attitűdjeire. Megállapításai közül a legfontosabbak:

- a média olyan középutas attitűdöket erősít fel, amelyek egyébként is jelen vannak a kultúrában,
- média ebből a szempontból egyfajta szocializációs ügynök, annál jobban hisznek neki, minél többet nézik,
- ebben a kapcsolatrendszerben a TV a világot magát helyettesíti,
- kultivációs differencia állapítható meg: gyakori és ritka tv nézők véleményei közt különbségek vannak, a gyakori tv nézők véleménye homogénebb,
- a TV más tényezőkkel együtt hat (pl. barátok véleménye), a bemutatott világ vonzza a nézőt magához, ha az megegyezik a tapasztalataival.

Az elemzések adatai rávilágítottak, hogy „a kultúra üzenetrendszerei nemcsak informálnak a közös képzetekről, hanem formálják is azokat”. A kultivációs elemzéssel kulturális mutatók nyerhetők. Meglátása szerint a kultúra kultivációk mentén formálódik. Éppen ezért a „képzetkultivációs folyamatok” feltérképezését igen fontosnak tartja. A kommunikációs szervezetek működésével kultúratermelés folyik és egyáltalán nem mindegy, hogy a

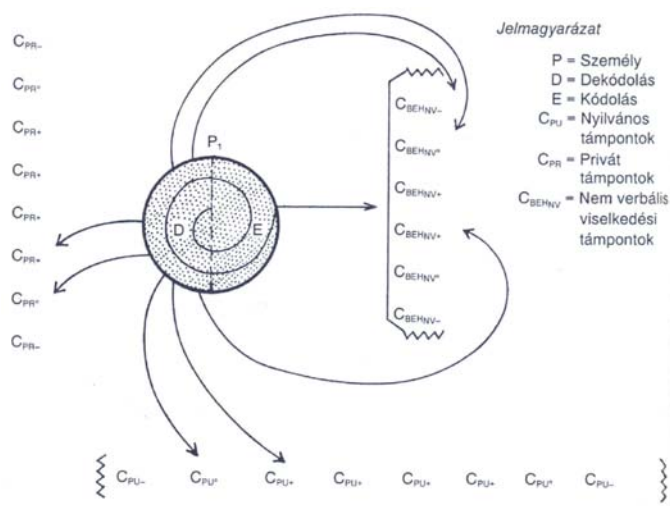
társadalomról milyen képet közvetítenek. „Az uralkodó kommunikációs szervezetek olyan üzenetrendszereket termelnek, amelyek az uralkodó képzetmintákat kultiválják.” (Gerbner 2002, 50-53. p.)

*Tranzakció*, vagyis az információ továbbítása, valahonnan valahová történő eljutása/eljuttatása.

Itt hivatkozom a jelen dolgozatban már idézett Weaver – ábrára és a Shannon-Weaver kutatópáros hírközlésből leszármazott kommunikációelméletére. A vizuális kommunikáció értelmezéséhez azonban közelebb visz Barnlund modellje, aki gondolkodása középpontjába az embert, a személyt állítja.

Egy személy környezetére figyelve három különböző jelkomplexum (támpont) hatásrendszerében kommunikál. Az egyik maga a környezet, annak elemei, összetevői, melyek egyúttal nyilvánosak, bárki számára elérhetők. A másik a személy olyan privát jelkomplexuma, amely azonban az ő ellenőrzésétől függetlenül létezik, míg a harmadik a személy tudatos viselkedéséből, tevékenységéből származó kommunikáció.

(Barnlund egy másik ábrán azt a változatot magyarázza, amikor két személy kerül kapcsolatba egymással. Mondanivalóm irányultsága miatt azonban ennek felidézésétől eltekintek.)



3.2. Belső kommunikáció: egy személy és környezete közötti kapcsolat.  
Változatlan átvétel. (Forrás: Barnlund 2003, 36. p.)

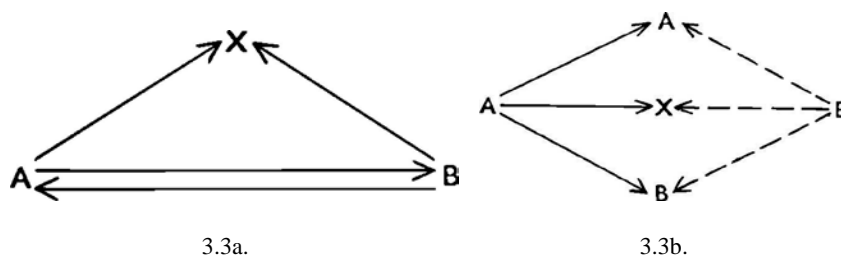
*Interakcionista* elméletek, avagy a kommunikáció interaktív felfogása, interakcionista nézőpontja (és ebből következően a kommunikáció interaktív elmélete és modellje).

A szociálpszichológiában használatos „interakció” fogalmában gyökerezik a kommunikáció interaktív felfogása, amelyre vonatkozóan mára elmélet-csoportok jöttek (jönnek) létre és számos elmélet-variáció bontakozik ki. Úgy mint: az interperszonális kommunikáció elméletei - szimbolikus interakcionizmus (Mead, H.G.), interperszonális megtévesztés elmélet (Buller, D. és Burgoon, J.), vagy pl. szociális interakció (Hare, A. Paul) és mások. Az elmélet érvényességi területe általában a személyes viselkedés, a személyek közötti (avagy társas) viselkedés, a párkapcsolatok, a társas és a közösségi élet. Érvényre jut a multimédiában is. Kommunikációs vonatkozásban a személyközi kommunikáció és ezzel együtt a társadalmi kommunikáció.

„Az interakcióban részt vevők akciójukkal vagy éppen aktivitásukkal egy közös cél elérésén igyekeznek. Ez lehet valaminek a megértése valakivel, vagy lehet egy közös nézet kialakítása valamiről és sok minden egyéb. Természetesen nem tekinthető minden interakció kommunikációnak. A kommunikáció interaktív modelljének

értelmében a kommunikáció során nem egyszerűen (információ)átadás történik, hanem a közös (együttes) cselekvésnek valamilyen információban kifejeződő (és korábban nem feltétlenül létezett) *eredménye* jön létre.” (Béres-Horányi 2001, 7-8. p.)

Az interakció Newcomb fogalomhasználatával: kommunikatív aktus, amelynek lényege, hogy két vagy több egyén egyidejű orientációt tart fenn egymásra és a kommunikáció tárgyára (tárgyaira) nézve. Így a kommunikatív aktusban a szociális viselkedés mechanizmusai és irányított folyamatai alapján a kommunikációban a résztvevő elemek egymással való kölcsönös függőségükben szerepelnek. Modelljét a kétszemélyes kommunikációra dolgozta ki, ahol egy A személy egy X tárgyról információt ad át B személynek. Az első esetben a két fél X-szel kapcsolatos orientációja (amelybe attitűdjeik is beleértendők) határozza meg a kommunikációt, a második esetben mindkét fél az egymással és tárggyal összefüggő viszonyára vonatkozó szándékok feltételezését is bevonja a dinamikus folyamatokba. Így tehát a kommunikatív aktusok „felfoghatók az élőlény és a környezet viszonyában bekövetkező tényleges és/vagy előlegezett változások következményeinek”. (Newcomb 2003, 97. p.)



3.3. Newcomb interakciós modelljei. 3.3a. „A minimális A-B-X rendszer vázlatos illusztrációja.”

3.3b. „A fenomenális A-B-X rendszer vázlatos illusztrációja.” Az ábrán A és B kétféle értelmezésben és kétféle szerepében jelenik meg. Egyszer mint a kommunikáló személyek (balra-jobbra), másszor mint az egyidejű orientáció tárgyai (fent-lent). (Forrás: Newcomb 2003, 85. és 94. p.)

A *beszédaktus* - elmélet szerint a nyelvhasználat is az emberi szociális cselekvés egy központi típusa, a beszéd tehát cselekvésként értendő. A teóriát az analitikus nyelvfilozófia hozta létre, de kommunikációelméletek is felhasználják, merítenek belőle.

A beszédaktus elmélet alapja, kiindulása, hogy a verbális megnyilatkozásokat két nagy csoportra lehet osztani:

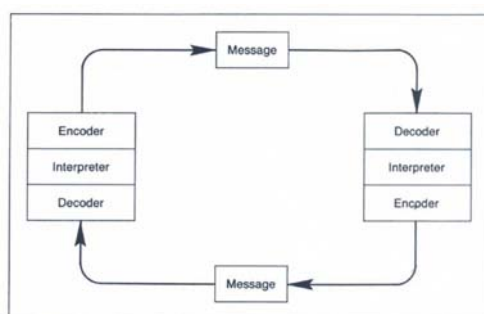
1. „Megnyilatkozásainknak egy része a nyelven kívüli világ jelenségeinek leírása, a nyelven kívüli világ tényeinek megállapítása, konstataciója.” Ezek *leíró* vagy *konstatív* megnyilatkozások, jellemzőjük, hogy igazak vagy hamisak. 2. Más megnyilatkozások segítségével cselekvéseket hajtunk végre, aktusokat „performálunk”, ezek *performatív* megnyilatkozások. Performatív igéről van szó, amelyek egyes szám első személyű kimondása kijelentő módban például a következő: kérem, engedélyezem, megtiltom, javaslom, gratulálok, stb. „Bocsánatot kérek” - nem állapítunk meg tényt, nem írunk le valamit, hanem ténylegesen bocsánatot kérünk, a bocsánatkérés aktusát hajtjuk végre. „... egy performatív megnyilatkozás kimondása egy tett, egy aktus végrehajtásával egyenlő.” Austin azonban rámutat, hogy az elemzésben elválasztható egymástól a valami mondásának aktusa (act of saying something) és az az aktus, amit valaminek a kimondásában hajtunk végre (act in saying something). Megnyilatkozásainknak ez a két aspektusa a *lokúció* és az *illokúció*.

Lokúció: nyelvtanilag értelmezhető hangsorra, annak kimondására vonatkozik. Illokúció: egy nyelvtanilag értelmezhető hangsornak valamilyen cselekvési, azaz illokúciós erővel történő kimondása; vagyis a kimondásban

végrehajtott aktusra vonatkozik. Egy harmadik aspektus a *perlokúció*. Ez azokra a következményekre, hatásokra utal, amelyeket valaminek a kimondásával váltunk ki a beszédpartnerből (pl. ijedség, öröm).

A kommunikációnak nem a morfémák, a szavak, mondatok az egységei, hanem a beszédaktusok. (Pléh – Síklaki – Terestyéni 1997, 7-11. p.)

<sup>3</sup> Az előzőekben már szoltam Shannon-Weaver tranzakciós modelljének széleskörű hatásáról. Hogy bepillant-hassunk a kezdőmodell alapján beindult gondolkodásba, az Infante – Rancer – Womack – könyvből Scrammel modelljét választottam bemutatásra. A szerzők ugyan nem említik a weaveri hatást, sőt, ez a modell valójában nem is foglalkozik a weavernél kiemelt szerepet játszó csatorna kérdésével, de az előzmény – úgy vélem – mégis nyilvánvaló: a kódolt üzenet áramlásáról van szó. Ez az áramlás azonban nem lineáris, ellenkezőleg: körforgásra épül, amelyben az adó, aki kódol, egyúttal dekódolást végző üzenetértelmező is és fordítva. („Employing Schramm’s model of communication, Person A encodes and transmits a message to Person B, who then decodes it, interprets its signs, symbols and meanings, and encodes another message as a result of Person A’s initial transmission. Person A then acts as the receiver and decoder, and the entire system repeats itself. The message from Person B to Person A we call feedback. Feedback is included in the Schramm model of communication because we, as communicators, act simultaneously as both source and receiver.” (Az ábra és az angol idézet forrása: Infante – Rancer – Womack 1990, 26-27. p.)



3.4. Wilbur Schramm tranzaktív kommunikációs modellje (1954).

Megjegyzendő, hogy a szövegkörnyezetből és a modell megszületésének idejéből (1954) az következik, hogy két egymással kapcsolatban lévő személyről van szó, ugyanakkor az ábra ezt a tényt nem közli, azaz hiányzik a szövegbeli A és B jelzés. Tudniillik mai szemmel nézve ez az ábra így akár egyetlen személy kommunikációs állapotainak folyamatát is mutathatná, melyben a személyes interpretáció jelentős szereppel bír...

<sup>4</sup> Ma már nem tartom kielégítőnek a kommunikáció kizárólagosan tranzaktív értelmezését vagy társadalmi szempontból a kommunikáció tranzakcióként való felfogását. Ilyen megkötések nélkül persze gondolkodhatunk a vizuális kommunikációról egy lényegében tranzaktív felfogás mentén. Ebben az esetben a következő folyamat állítható fel: VIZUÁLISAN KÖZLŐ-ALKOTÓ (EMBER): ÜZENET LÉTREHOZÁSA → → KÖZLÉS-ALKOTÁS: VIZUÁLISAN KÓDOLT ÜZENET → → BEFOGADÓ (EMBER): ÜZENET ÉRTELMEZÉSE



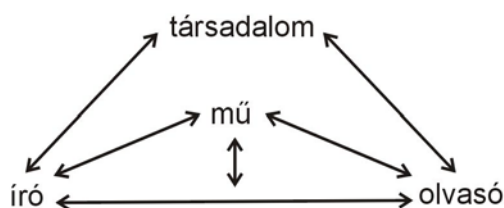
3.7. A vizuális kommunikáció tranzaktív modellje. (Forrás: Sándor 2003a, 6. p.)

Ebben a tranzaktív megközelítésben az üzenet egyszerű áramlása figyelhető meg, azzal a megkötéssel, hogy vegyük észre, mind az alkotásban, mind a befogadásban (különösen személyes képek esetében) a készülő kép folyamatosan befolyásolja az alkotó gondolkodását, következésképpen önnön létrejöttét. Ugyanígy a befogadásban: a szemlélés időben zajló folyamatában az értelmezett mozzanatok a további értelmezést (sarkítottan fogalmazva a végső megértést) folyamatosan módosítják, vagyis a képet másként láttatják.

<sup>5</sup> A Sztrukturalizmus című kétkötetes munka bevezetőjében Hankiss Elemér bemutatja a társadalom, író, mű és olvasó szerteágazó kapcsolatrendszerét.

Idézzük most fentebbi könyv I. kötetének 8. oldaláról Hankiss Elemér mondatait, hogy lássuk a viszonylatokat az irodalomra, mint művészeti területre vonatkozóan, illetve, hogy megismerhessük ábránk eredetijét:

„A strukturalista irodalomkutató például nem azt vizsgálja, hogy melyek azok a történelmi-társadalmi-életrajzi, irodalomtörténeti tények, amelyek létrehozták az adott műalkotást, hanem a) vagy magát a műalkotást elemzi mint bizonyos alkotóelemek komplex rendszerét, b) vagy, ha például a keletkezésfolyamat is érdekli, akkor egy a műalkotást is magába foglaló nagyobb rendszert vizsgál, például azt a kommunikációs rendszert, amelyben a műalkotás funkcionál; e kommunikációs rendszert azonban nem egyirányú, lineáris kauzalitássornak tekinti: társadalom → író → mű → olvasó → társadalom, amelyben a társadalom hat az íróra, az író hat a műre, a mű az olvasóra, az olvasóra társadalomra - hanem kölcsönös összefüggések rendszerének ...”



3.10. Az eredeti ábra az irodalmi mű kommunikációs rendszeréről. Forrás: Hankiss 1985, I/8. p.

---

<sup>6</sup> Az 1980-as MTA vitaanyaghoz kapcsolódó kutatási időszak részben már összeszővődik a vizuálpedagógiai kutatással, nagyobb részben pedig követi egy olyan szakasz, amelyben inkább a pedagógia irányából történnek előrelépések. (Ez az időszak egyúttal a vizuális nevelés – amely a vizuális kultúra egészére figyelő tantárgyban koncentrálódik – öndefiníciós szakasza is. (Sándor 2009, 63. p.) Majd a kommunikációkutatáshoz és képzésművészetekhez kötődően éled újra a 90-es évektől, alapvetően egyetemekhez kapcsolódva. Közülük is kiemelkedő: az Iparművészeti Egyetem (ma MOME) és a Miskolci Egyetem (ott a vizuális és kulturális antropológia tanszéki léte).

<sup>7</sup> Az *Október* folyóirat *Vizuális Kultúra Kérdőíve*, 1996.

1. Úgy tűnik, hogy a „vizuális kultúra” interdiszciplináris projektje már nem a történettudomány (ahogy a művészettörténet, az építészettörténet, a filmtörténet stb.), hanem az antropológia mintájára szerveződik. Így egyesek szerint a vizuális kultúra excentrikus (sőt néha antagonisztikus) pozíciót foglal el a „kontextus” és „szöveg” modelleket használó, társadalomtörténeti és szemiotikai imperatívuszok által hajtott „új művészettörténethez” képest.

2. Úgy tűnik, hogy a vizuális kultúra ugyanazt a széleskörű gyakorlati praxist öleli fel, amely egy korábbi művészettörténész generáció (pl. Riegl és Warburg) gondolkodását is táplálta, és az intellektuális lehetőségek korábbi tárházához történő visszatérés létfontosságú lehet az olyan médiumalapú történeti diszciplínák megújulásához, mint a művészettörténet, az építészettörténet, vagy a filmtörténet.

3. Úgy tűnik, hogy a *visual studies* mint interdiszciplináris rubrika előfeltételezi a látható [visual] mint testetlen kép [disembodied image] újonnan kialakított koncepcióját, amelyet a jelcsere és a fantazma-projekció virtuális terei számára re-kreáltak. Továbbá, ha a képnek eme új paradigmája eredetileg a pszichoanalízis és a média diskurzusok találkozásából fejlődött is ki, napjainkra már egy speciális, médiumoktól független szerepet kapott. E szerepből adódóan a *visual studies* a maga szerény, akadémikus módján hozzájárul a globalizált tőke következő fejlődési fokozatához tartozó szubjektumok előállításához.

4. Úgy tűnik, hogy az akadémiai nyomás a vizuális kultúra interdiszciplinaritása (különösen antropológiai dimenziója) felé párhuzamba állítható hasonló jellegű változásokkal a képzőművészet, az építészet és a filmzés területén.

(Fordította Hornyik Sándor. Eredeti szöveg: Visual Culture Questionnaire. *October*, 77, 1996/Summer, 25. p.)

<sup>8</sup> Lessing *Laokoon, vagy a festészet és költészet határaitól* című művében a művészetek összehasonlítását végezve hierarchiát állít fel. A költő és festő is utánoz – írja. Azonos témaábrázolásnál megfelelő alaphelyzetet lát ahhoz, hogy a kifejezésbeli jellegzetességeik összehasonlíthatók legyenek.

„Ha igaz az, hogy a festész utánpótlásában egészen más eszközökkel vagy jegyekkel él mint a költő, amaz ugyanis alakokkal színekkel a térben, emez pedig tagolt hangokkal az időben; ha kétségtelen, hogy a jegyek a jelzettel kényelmes viszonyban kell lenni: úgy a térbeli jegyek csak oly tárgyakat képesek kifejezni, melyek, vagy melyeknek részei egymás mellett vannak, míg az időbeli jegyek viszont csak olyanokat, a melyek, vagy melyeknek részei egymás után következnek.

Azon tárgyakat, melyek vagy melyeknek részei egymásmellettiességben vannak: testeknek szoktuk mondani. E szerint a testek tulajdonságaikkal, voltaképi tárgya a festészetnek. Azon tárgyakat, melyek, vagy melyeknek



részei egymásutánban következnek, cselekményeknek szoktuk mondani. Következésképpen a költészetnek tulajdonképeni tárgya a cselekmények.”

Ez tehát Lessing szerint a karakteres különbség a festészet és a költészet között (ma azt mondanánk, a festészet és a szépirodalom között, de ne feledjük, hogy a 19. század közepéig a szövegek ilyen elkülönítése nem történt meg). Ugyanakkor a két területben hasonlóságot is lát: a festészet a testek által a cselekmények utánzására is képes; a költészet testek leírásával is foglalkozik, de csak cselekmények által. „A festészet a térben összefüggő alakításainál az időben lefolyó cselekményeknek csak egy pillanatát használhatja, tehát oly jellemzeteset (praegnans) kell választania, melyből az előzmény és a következés legkönnyebben elvonható.

Éppen így a költő időben lefolyó utánzatainál a testeknek csak egyetlen tulajdonságát veheti fel, tehát azt kell választania a sok közül, mely azon szempontból, melyből szüksége van rá, a testnek legkézzelfoghatóbb képét ébreszti fel.”

A (vizuális) művészeteket anyaghoz-kötöttségük miatt kevésbé gondolatközvetítőnek tartja. (Lessing 1877, 165-167. p., a helyesírás az 1877-es fordítás szerinti.)

<sup>9</sup> Az analóg vagy képi reprezentációt számos pszichológiai laboratóriumi kísérlettel kívánták igazolni. Közülük igen érdekes az, amelyben a vizsgálati személyek egy olyan térképet kapnak, ahol a megjelölt objektumok egymástól különböző távolságokra vannak.



3.18. A mentális utak vizsgálatára használt „térkép-ábra”, Kosslyn nyomán. (Forrás: Pléh 2003b, 130. p.)

Hosszú ideig nézik a térképet, majd elveszik előlük és a következő feladatot kapják: a) gondoljanak vissza a szigetre, b) gondoljanak arra, hol van a térképen az erdő, c) ha megvan, gondoljanak arra, hol van az öböl, d) ha megvan nyomja le a gombot, amikor megtalálta a fejében. Ugyanezt más távolságokra lévő objektumokkal elismételve azt állapították meg, hogy a kisebb távolságok képzeletbeli bejárása kevesebb, míg a hosszabbaké több időt igényelt. Tehát következtetés: ebben az esetben képszerű reprezentációkról van szó.

(Az más kérdés, hogy az analógia bizonylataként ez a kísérlet nem elegendő ...)

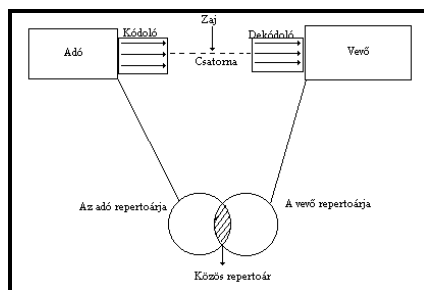
<sup>10</sup> Kónya Anikó tanulmányában a következő izgalmas kérdéscsoportot fogalmazza meg a reprezentáció kettős kódolás elméletével kapcsolatban: „Az analóg-propozíciós vitát a proposíciós állásfoglalással szemben feltett kérdésekkel jellemezhetjük a legtömöbben. Hordozhatja-e a logikai-propozíciós szerkezetűnek feltételezett nyelvi mély struktúra a vizuális jelentést is? Történhet-e egyazon mély struktúrában a vizuális és verbális gondolkodás? Létezik-e külön vizuális és külön verbális gondolkodás, vagy a gondolkodásnak csak egyetlen nyelve van? Beszélhetünk-e mind a képalkotás, mind a mondatalkotás szintaxisáról? A szóbeli emlékezet tekintetében

elismert gondolat, hogy a gondolkodás a beszédhez képest mélyebb és független, gyakran nem is tudatosuló folyamat. El lehet-e ugyanezt mondani a vizuális gondolkodás és a képzeleti kép viszonyáról? Szükség van-e a képi interpretációhoz a mentális képre vagy ez csak a tudatosított termék? Megfordítva az utóbbi gondolatot: létezik-e mentális kép nélküli vizuális gondolkodás?” (Kónya, 1988. 500. p.)

<sup>11</sup> Zeki könyvében számos jó minőségű eredeti agyvizsgálati PET (pozitron – emissziós tomográfia) felvétel és azokhoz kapcsolt szemléltető ábra található – mint a dolgozatomba átvett kép is. Az eredeti ábraalírás a következő: A simple experiment demonstrates functional specialisation in the human brain. Whilst viewing a coloured scene, area V4 is activated (lower left). Whilst viewing a moving scene area V5 shows the activation (lower right).

Az ábrához fűzött jegyzet eredeti szövege: The experiment utilises the principle that brain areas that need to work harder require more blood. The blood flow in the brain can be measured and in the lower part of the figure three horizontal sections show the localised changes in red, yellow and white in increasing order. Subjects looking at an abstract multi-coloured display (top left panel) show an increase confined to the back of the brain (area V1, lower middle panel) and an area located in the ventral (lower) part of the brain called fusiform gyrus, which corresponds to area V4 (lower left panel). When the same person is shown a moving pattern of black and white squares (top right panel), the changes are localised in area V1 again (lower middle panel) and also an area of lateral (at the side) cortex which is called area V5 (lower right panel). Reproduced with permission from S. Zeki (1990) *La Recherche*, 21, 712-21.

<sup>12</sup> Fülöp Géza esztétikai alapú információelméletét ábrákban összegzi.



3.25. Az esztétikai információ befogadásának feltétele az adó és vevő „repertoárjának” minél nagyobb fokú egybeesése.  
(Forrás: Fülöp 2000, 30. ábra, eredeti: Masek [szerk.], 1972)

Az információs esztétika az alkotás és a befogadás között szoros összefüggést feltételez. Képviselői szerint az alkotásnak és a befogadásnak egyaránt három fázisa van. Az első a szelekciós fázis: szabad választás a jelek halmazából - a repertoárból. A második a szintézis: a kiválasztott jelek összeállítása, strukturálása, az alakzatok, szuperjelek felépítése. A harmadik az analízis: az előbbi fordítottja, az alakzatok, szuperjelek felbontása a hierarchia alacsonyabb fokán állókra. Ezek a folyamatok az alkotás és a befogadás folyamán sokszor ismétlődhetnek. A szuperjel az egyik központi fogalma az információs esztétikának (a strukturalizmus rétegekről, síkokról beszélt). Az ilyen felfogás szerint a szuperjelek a műalkotásban hierarchikusan egymásra épülnek, s a befogadó is úgy birkózik meg az alkotás információbőségével, hogy először ezen a szinten fogadja az üzenetet, ezt követően fokozatosan bontja le alacsonyabb szintekre.

---

Fülöp Géza a művészetet kommunikációs folyamatként tárgyaló gondolatmenetében kiemeli a „visszacsatolás” különleges szerepét. Jellegzetesen tranzaktív megközelítést alkalmaz, amikor a „feladó-üzenet-címzett” hármában a lehetséges viszonyokat taglalja, az üzenet címzetthez való eljutásáról vagy el nem jutásáról, befogadásáról vagy elutasításáról, stb. beszélve.

<sup>13</sup> Panofsky befogadáselmélete nagysikerű elmélet, bizonyára jelentős szerepe volt abban, hogy számos kutató (pl. Schuster, Bächtmann) hasonlóan egymásra épülő rétegekben képzelel el a műbefogadást. Az alábbiakban idézem a háromlépcsős interpretációs módszerének, táblázatos ábrába sűrített modelljének magyarázati hátterét. “Vegyünk egy tetszőleges példát: ha az volna a feladatunk, hogy "leírjuk" Grünewald híres *Feltámadását*, már az első próbálkozás után rá kellene jönnünk, hogy a tisztán "formális" és a "tárgyas" leírás közötti gyakran alkalmazott megkülönböztetés a közelebbi vizsgálódás során nem tartható fenn teljes egészében, legalábbis a képzőművészeti alkotásokkal kapcsolatban nem (zárójelben jegyzem meg, hogy nézetem szerint - mutatis mutandis - ugyanez a helyzet az építészeti alkotásokkal is). Egy valóban tisztán formális képleírásnak még olyan kifejezéseket sem volna szabad használnia, mint "kő", "ember" vagy "sziklák", hanem teljességgel arra kellene szorítkoznia, hogy a színeket, amelyeknek számtalan árnyalata különül el és kapcsolódik egybe a képen, és amelyek legfeljebb kvázi-ornamentális vagy kvázi-tektonikus formaegyüttesekbe vonódnak össze, mint teljességgel jelentés nélküli, sőt térbelileg több értelmű kompozíciós elemeket írja le. Ha már a fent elhelyezkedő sötét foltot "éjszakai égboltnak" vagy a középpont elhelyezkedő, figyelemre méltóan árnyalt világos tartományokat "emberi testnek" íránk le, s ha végezetül azt mondanánk, hogy a test az ég "előtt" foglal helyet, akkor valamit, ami csupán ábrázoló, olyasvalamire vonatkoztatnánk, ami már ábrázolva van, egy térbelileg többértelmű formaegyüttest egy pontosan háromdimenziós képzettartalomra vetítenénk. Ezek után nem kell bizonygatni, hogy az ilyen szoros értelemben vett formális leírás gyakorlatilag lehetetlen: minden egyes leírás ugyanis - még mielőtt elkezdnének - a tisztán formális ábrázolóelemeket már szükségképpen valamilyen ábrázolt dolog jelévé alakította át; s ezzel - így vagy úgy - a tisztán formális szférából nyomban átnő egy értelmi szférába. Vagyis még azon belül is, amit szokásos szóhasználatunkkal mint "formális" szemléletmódot jelölünk meg (nagyjából Wölfflin értelmében), valójában nemcsak a forma képezi a képbemutató tárgyát (a forma elemzésével itt nem foglalkozhatunk tovább), hanem emellett a forma értelme is, csak hogy ebben az esetben az "értelme" - s ez döntő fontosságú - egy másik, ha úgy tetszik: elemibb rétegben helyezkedik el, mint az az értelem, amellyel az úgynevezett "ikonográfiai" szemléletmód foglalkozik. ...Azt az "elsődleges" értelemréteget, melybe érzéki tapasztalataink alapján be tudunk hatolni, a jelenségértelme tartományának nevezhetnénk, melyet - ha úgy tetszik - a tárgyi értelem és a kifejezés-értelme további régióira oszthatnánk (mert fontos különbség, hogy a képi jelet pusztán egy ember ábrázolásának, vagy egy "szép" vagy "visszataszító", "szomorú" vagy "vidám", "jelentős" vagy "ostoba" ember ábrázolásának látjuk-e).

A többi másodlagos értelemréteget ezzel szemben, mely csupán valamilyen irodalmilag hagyományozott tudás ismeretében tárul fel, a jelentésértelme tartományának nevezhetjük.”

Panofsky: *A képzőművészeti alkotások leírásának és tartalomértelmezésének problémájához*. (Panofsky 1984, 250. p.)

<sup>14</sup> Panofsky részletesen kidolgozott befogadáselméletét az „Ikonográfia és ikonológia: bevezetés a reneszánsz művészet tanulmányozásába” című, 1955-ben megjelent kötetében közli az alábbi formában:

AZ ÉRTELMEZÉS TÁRGYA	AZ ÉRTELMEZÉS AKTUSA	AZ ÉRTELMEZÉSHEZ SZÜKSÉGES FELKÉSZÜLTSG	AZ ÉRTELMEZÉS HE- LYESBÍTÉSÉNEK ESZ- KÖZE (Hagyománytörténet)
1. <i>Elsődleges</i> vagy <i>természetes képtárgy</i> A) tárgyi B) kifejezésbeli együttesen alkotják a művészi motívumok világát	<i>Preikonografikus leírás</i> (és pszeudoformális elemzés)	<i>Mindennapi tapasztalat</i> (tárgyak és események ismerete)	A <i>stílusok története</i> (annak a módnak az ismerete, ahogyan különböző történeti feltételek között a meghatározott <i>tárgyakat</i> és <i>történeteket formákkal</i> kifejezik)
2. <i>Másodlagos</i> vagy <i>konvencionális képtárgy</i> , mely az ábrázolások, történetek és allegóriák világát alkotja	<i>Ikonográfiai elemzés</i>	<i>Irodalmi források ismerete</i> (tájékozottság meghatározott témák és fogalmak körében)	A <i>típusok története</i> (annak a módnak az ismerete, ahogyan különböző történeti feltételek mellett a meghatározott témákat vagy fogalmakat <i>tárgyakkal</i> és <i>eseményekkel</i> kifejezik)
3. <i>Belső jelentés</i> vagy <i>tartalom</i> , mely a <i>"szimbolikus" értékek</i> világát alkotja	<i>Ikonológiai értelmezés</i>	<i>Szintetikus intuíció</i> (az emberi elme alaptörékvéseinek ismerete), melyet eleve meghatároz a személyiség pszichológiája és "Weltanschauung"-ja	A <i>kultúra jelenségeinek</i> vagy <i>"szimbólumainak" története általában</i> (annak a módnak az ismerete, ahogyan különböző történeti feltételek mellett az <i>emberi elme törekvéseit</i> meghatározott <i>témákkal</i> és <i>fogalmakkal</i> kifejezik)

3.26. Panofsky interpretációs modellje. Változtatás nélküli átvétel. (Forrás: Panofsky 1984, 293. p.)

Ikonológiai modelljének közvetlen előzményét már egy 1932-ben megjelent, „A képzőművészeti alkotások leírásának és tartalomértelmezésének problémájához” című írásában megtaláljuk. Ott a következő táblázatban foglalja össze gondolatmenete lényegét:

Az értelmezés tárgya	Az értelmezés szubjektív forrása	Az értelmezést korrigáló objektív diszciplína
1. jelenségértelmelem (felosztható tárgyi és kifejezésértelmelemre)	érzéki tapasztalat	a formaalakítás története (az ábrázolási lehetőségek együttese)
2. jelentésértelmelem	irodalmi ismeretek	típustörténet (a megalkotható képzetek együttese)
3. dokumentumértelmelem (lényegi értelem)	világnézeti alapmagatartás	általános szellemtörténet (a lehetséges világnézetek együttese)

3.27. Panofsky első interpretációs összefoglalója. (Forrás: Panofsky 1984, 259. p.)

Elmélete széleskörű elterjedésének, nagy hatásának oka elsősorban bizonyára abban keresendő, hogy a 20. század közepére megerősödő strukturalizmus, a kiterjedt nyelvfilozófia és szemiotika egyformán talált benne kapcsolódási pontokat. Még kimondottan hermeneutikai megközelítésből is találkozunk vele például Bächtmann-nál, aki Panofsky elméletének interpretációs és magyarázati karakterét veti össze, közölve az eredeti táblázatos összefoglalást is. (Bächtmann 1998, 69. p.)

---

<sup>15</sup> A befogadás preikonografikus leírásra vonatkozó ikonográfiai és ikonológia szintjei jelennek meg a vizuális nevelésben az ún. vizuális nyelvi és ábrázolási téma szerinti elemzés tanításában, illetve a mű kortörténeti ismeretekbe történő bekapcsolásának, a művészettörténeti ismeretek tanításának a szükségességében. Tantervi tananyag- és követelménysorolásokban és gyerekek műelemzési képességeinek vizsgálataiban látjuk viszont Panofsky elméletét. (Vesd össze például: Rajz és vizuális kultúra tanterv, 1986, Oktatási Minisztérium; „Tölgyfa” vizuális kultúra tantárgyi tanterv, OKI TLG 1997; Kárpáti Andrea: Kísérlet a műelemző képesség kialakítására és fejlesztésére 6-10 éves gyerekeknél. Magyar Pedagógia, 1981/1. 49-63. p., Kárpáti Andrea – Kaposi Endre: Az alsó tagozatos tanulók műelemzőképesség-vizsgálatának tapasztalatai. Magyar Pedagógia, 1985/1. 50-62. p., Kárpáti Andrea: A vizuális műelemző képesség fejlődése az általános iskola felső tagozatán. Magyar Pedagógia, 1988/2. 172-186. p)

<sup>16</sup> Martin Schuster 10 lépcsős elgondolásának kifejtése előtt számos pszichológia vizsgálati eredményre hivatkozik, amelyek mindegyike az esztétikai ítélethez kapcsolódó szintek vagy szakaszok befogadásbeli meglétét igazolta. (Schuster 2005, 385-387. p.) Most nem idézem ezeket, de szükségesnek tartom megjegyezni, hogy ezek a hivatkozások is megerősítettek abban, hogy a vizuális kommunikációról kidolgozott elképzelésemben az alkotás és a befogadás leírásába beépítsem a kettős rétegezést – sajátos szimbiózisban az oda-vissza ható, társadalmi-kulturális tágasságban értett hálózatos kapcsolódással.

<sup>17</sup> Az alábbiakban közlöm Schuster 10 lépcsős befogadás-modelljének magyarázatát, most csak a véleményem szerinti legfontosabb mozzanatokat kiemelve:

*1. szint* – A síkok és vonalak megkülönböztetése. „A legelső szinten a vizuális mezőt mintha a kontúrok, a megvilágítás és a színek meg-megszakadó folytonosságát kutatva tapogatnánk le, ami aztán lehetővé teszi a figura-háttér szerinti tagolást.”

Ezek az észlelés előrerendezett lépései.

*2. szint* – Egyszerű alapformák. „A körvonalak és a metszéspontok, azaz a "diszkontinuitás" első elemzését követően a szem által szállított információkat "alakokká" rendezzük. Erre, miként azt az alaklélektan a hasonlóság és a közelség törvényeivel leírja, még a jelentésadás aktusa előtt kerül sor.” Egyszerű geometrikus alaplíneákat használ az ornamentika. Az ilyen vizuális alapelemek korlátozott mértékben tárolódnak neuronális szinten, a rájuk történő visszavezetés csökkenti a feldolgozandó információt. Ugyanannak az alaplíneának a visszatérése (azaz a szimmetria ténye) tovább csökkenti az elemzéssel kapcsolatos ráfordítást.

*3. szint* – Szimmetria, illetve ugyanannak az ismétlődése. A sokféleségben megnyilvánuló egység elve. Az újra visszatérés a már kidolgozott alakséma használatát engedi meg, az azonos séma alkalmazása nagyobb halmaz fölötti áttekintést enged, illetve a kis eltérések megragadását teszi lehetővé. „Minden szabályszerűség, legyen akár szimmetriaként, akár geometriaként adott a vizuális mezőben, az észlelési ráfordítások könnyítéséhez vezet a "kiszélesülő" észlelés javára.”

*4. szint* – Egyszerű arányok. „Az ismétlődés megkönnyíti az ingerfeldvételt. Ugyanezt segítik elő a formák és színek között kialakuló egyszerű arányok és viszonylatok (nagyág, tömeg, szögek, stb.).”

*5. szint* – Egyensúly. Az egyensúly választása közvetlen túlélés gondolatára vezethető vissza: a talaj szilárdsága és így egyensúlya az ember lába alatt. „... szépnek éljük át mindazt, ami biológiailag megfelelő.”

6. szint – Biológiai alapvető jelentések azonosítása. A biológiai fontos ingerek – így például arcok, ételek – jelentését különösen könnyen felismerjük.

7. szint – A jelentések egyszerű kihámozása. „Ha a jelentés hozzárendelése nem mehet végbe "kulcsingerek" alapján, akkor az adott kultúrában megtanult vizuális minták sokaságát visszük rá az ingerre.” Ha ez az inger megfelel valamelyik tárolt prototípusnak, akkor könnyen feldolgozzuk és információkapacitás szabadul fel.

8. szint – A jelentések egybecsengése. Sok jelentést ismerünk fel egyidejűleg. A jelentésfeldolgozásra ugyanaz érvényes, mint az ingerfeldolgozásra, azaz az összjelentés feldolgozása leegyszerűsödik, ha egy jelentés egy fölérendelt jelentés alsóbb elemeként jelenik meg és ha az elszigetelt jelentések a maguk asszociatív holdudvarával nem mondanak ellent egymásnak.

9. szint – Az érzelemráfordítás megkönnyítése. A műélvező átengedi magát a regresszióknak, tiltott vagy elfojtott érzelmeinek megtisztulását éli át, ezáltal a műélvezet lelki energiákat szabadít fel.

10. szint – Egyszerűbbé válás új ismeretek révén. A kognitív folyamatok leegyszerűsítése következhet be, amennyiben a művészet új felismeréseket tesz lehetővé, így örömeztet, kognitív megkönnyebbülés alakul ki. (Schuster 2005, 387-398. p.)

Nem is csak a szintekbe rendezést tartom azonban lényegesnek a fentebbiekben, hanem inkább azt, hogy Schuster ráirányítja a figyelmet a (mű)befogadás komplex összetevőire.

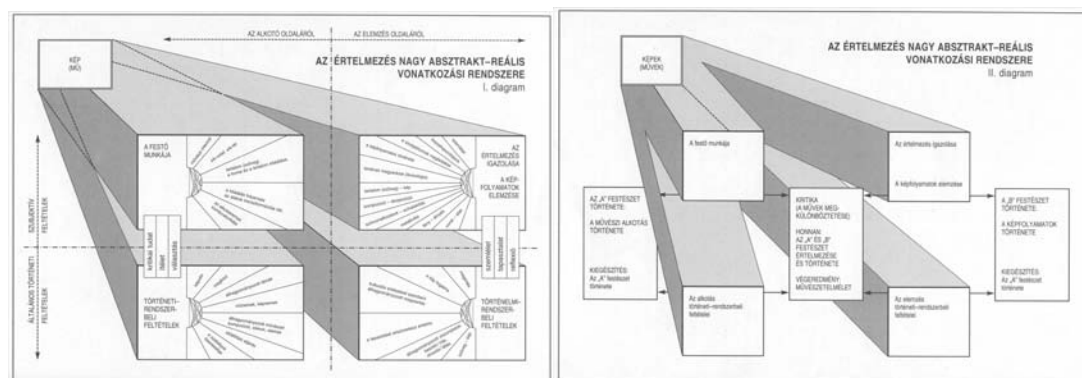
<sup>18</sup> Bächtmann a művészettörténeti hermeneutika tárgyába tartozónak ítéli meg a következőket:

„1. A képzőművészeti alkotások értelmezésének elmélete. Ezt egyfelől a filozófiai hermeneutikához és más szakspecifikus értelmezésméletekhez (pl. az irodalmi hermeneutikához) való kritikai viszonyában, másfelől a művészetelmélethez, a művészi munkához, a művészet történetéhez és az értelmezés módszeréhez, valamint gyakorlatához való vonatkozásában kellene kifejteni.

2. Eljárásmódok (módszerek) az értelmezéshez és a művek interpretációjának megalapozásához. Kifejtésüknek kritikailag kellene viszonyulnia az értelmezés elméletéhez és gyakorlatához.

3. A művek értelmezésének gyakorlata az elmélethez és a módszerekhez való kritikai viszonyában.” (Bächtmann 1988, 18. p.)

<sup>19</sup> Bächtmann alkotásról és elemzésről, alkotóról és befogadóról vallott szimbiotikus felfogását igen szemléletesen közvetíti a könyvének zárófejezetében bemutatott két komplex ábra, mely teljes összefoglalása is gondolatmenetének.

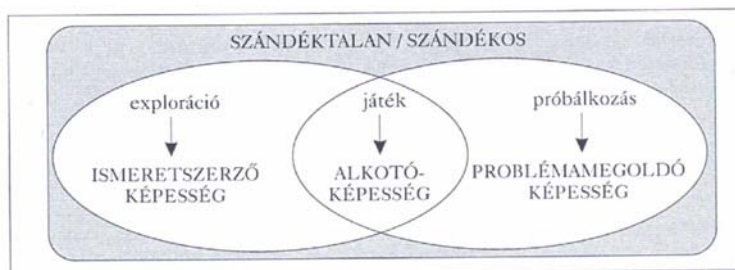


3.29-30. Az értelmezés nagy absztrakt-reális vonatkozási rendszere – I-II. Változtatás nélkül átvett ábra. Forrás: Bächtmann 1998, 142-143. p.

<sup>20</sup> Az alábbiakban közlöm Nagy Józsefnek a képességek rendszerezésénél használt ábrái közül azt a kettőt, amelyek közvetlenebbül inspiráltak az alkotásra vonatkozó komplex-kognitív gondolkodásban.



3.32. A kognitív képességek funkcionális rendszere és szerveződése. Változtatás nélkül átvett ábra. Forrás: Nagy 2000, 111. p.



3.33. A tudásszerző képességek rendszere és szerveződése. Változtatás nélkül átvett ábra. Forrás: Nagy 2000, 115. p.

<sup>21</sup> Heidegger *A műalkotás eredete* című könyvében kifejti, hogy a mű létének lényegeként érti a felnyílás és az elrejtés közötti feszültséget. Gadamer a könyv bevezetőjében a következőképpen értékeli ezt a meglátást: „A heideggeri intenció, mely a műalkotást magában-állásként és világ-felnyitásként jellemzi, nyilván tudatosan kerüli el azt, hogy visszanyúljon a klasszikus esztétika zsenifogalmához. Heidegger arra törekszik, hogy a mű ontológiai struktúráját alkotója és szemlélője szubjektivitásától függetlenül értse meg, ... Nyilvánvaló, hogy a műalkotásban mindkettő, a magát-felnyitás és a magát-elzárás is jelen van. A műalkotás nem jelent valamit, nem utal jelként egy jelentésre, hanem úgy mutatkozik meg saját létében, hogy a szemlélő igényli a nála való időzést. Olyannyira önmaga van jelen, hogy az, amiből vétetett, a kő, a festék, a zenei hang, a szó csak benne nyeri el tulajdonképpen jelenvaló-létét. Amíg ez a valami feldolgozásra váró pusztá anyag csupán, addig valóban nincs még jelen – azaz nincs még igazi jelenlétére felhozva –, ő maga csak akkor jön elő, ha használjuk, azaz, ha a műbe ágyazódik. A hangok, melyekből egy zenei mestermű áll, sokkal inkább hangok, mint minden más zaj és hang, a festmény színeiben a természet legteljesebb szín pompájánál is tulajdonképpenibben vannak jelen a színek, a templomoszlop tulajdonképpenibben nyilváníthatja ki a kő létét magasra törésében és teherhordozásában, mint a megmunkálatlan kötömb. Ami így a műben előjön, az éppen elzárt-léte és elzárkózása, ... Itt mutatkozik meg, hogy a *forma* és az *anyag* reflexív fogalmai nem megfelelőek. Ha azt mondhatjuk, hogy a nagy műalkotásban egy világ "nyílik fel", akkor e világ megnyílása egyúttal belépése a nyugvó alakba...” (Heidegger 1988, bevezető)

<sup>22</sup> Bartlett vizsgálatának értelmezéséhez közlöm az általa használt egyik ábrasort, amely tárgyszerű és tárgyi jelentéshez nem kötődő elemeket egyaránt tartalmaz:



3.35. Az emlékezés kísérleti pszichológiai vizsgálatára Bartlett által kidolgozott „képírási” módszer jelsora, I. sorozat. (Forrás: Bartlett 1985, 177. p.)

<sup>23</sup> A képfogalom átfogó kezelésének filozófiai irodalmából most csak egy példát idézek. Fink „Megjelenítés és kép” című dolgozatában nem tartja szétválaszthatónak a szélesen értett képfogalmat. „A kép ... a reális hordozó és az általa hordozott képvilág egységes, értelmileg összetartozó egésze. Értelmetlenség és a képtudat intencionalitásának teljes félreértése, ha feltételezik, hogy a képvilág különállóan is létezhet.” Mindezt „A képfaktum mint reális ’hordozó’ és a ’képvilág’ egysége” címet viselő cikkelyben írja. (Fink 1997, 93. p.)

<sup>24</sup> Zrínyifalvi látványparadigma alatt azt a több korstílust átfogó jelenséget érti, amely „nem más, mint a valóság empirikus tapasztalatán és a perspektíván alapuló, plasztikus hatást kiváltó” ábrázolási módszer, és amely „a képfestést” a 13-14. századtól a 19. századig uralja. (Zrínyifalvi 1997)

<sup>25</sup> A látható kép – ami alatt minden ember által létrehozott láthatót értek – és a mentális kép dolgozatomban alkalmazott fogalmi elkülönítése kétféle jelzéssel szolgál: 1. a látható kép gyökere a mentális kép, míg mentális képek látható képek, tehát az emberalkotta képi világ nélkül is léteznek; ugyanakkor ez evolúcionárisan persze elképzelhetetlen, mert látható képek – most értsünk alatta csak tárgyakat – alkotása nélkül nem alakult volna ki az ember sem; 2. logikailag elképzelhető egyetlen tág „a kép” fogalom, amelybe mind a kétféle (vagy többféle) képfogalom beletartozik, ez a metakép újszerű filozófiai megközelítést kíván, illetve ez lehetne egy újszerű filozófia képfogalom alapja – látható képeket illetően a teljes spektrum, a létező széles variativitás (mind funkcionális, mind dimenzionális) befogadásával.

<sup>26</sup> Zrínyifalvi Gábor a kép paradigmájáról írt tanulmányában a filmhez vezető képtörténeti út felvázolását követően a film jellemzőit taglalja. Az állókép karakterének teljesebb értelmezésére pillantsunk bele eszmefuttatásába.

„A mozgókép helyhez kötöttségéből eredően a befogadó helye is előre kijelölt, mégpedig – hasonlóan az állóképhez – a megjelenő kép síkjával szemben. Csak így kerülhet a kép a figyelem fókuszába, és háttér helyzetbe a valóság. A befogadó mozgásának korlátozottsága a mozgóképénél nagyobb mértékű, mint az állóképénél. Az utóbbinál a megértéshez időnként elengedhetetlen a képhez történő közelebb lépés és eltávolodás. Ez a topografikus képszemlélés sajátja.

A mozgóképet azonban másként nézzük, mint az állóképet. A kép helyben mozgása határozza meg megértését is. A mozgókép mozgásfókuszált figyelmet követel meg, vagyis a figyelem fókuszában a mozgás van, legyen az a képen belüli vagy a kamera által végzett mozgás. A mozgásfókuszált látásnál a perspektivikus képi jelek, ele-



mek többnyire háttérben vannak jelen a mozgáshoz képest. Ugyanakkor a tekintetnek szinte soha nincs módja arra, hogy topografikusan áttekintse a képet, hiszen a kép folyamatosan változik. A mozgóképénél a mozgás időben történő elrendeztségéből bontakozik ki az értelem. A mozgás kauzalitása, a képi szegmentumok lineáris elrendezettsége a befogadói megértést is bevonja az időbe. A befogadó a mozgókép töredékes jelenlétekor a várakozó, halogató és egybegyűjtve elrendező figyelem állapotából a képegész elérkezésekor, vagyis a kép eltűnésekor jut el a teljes megértés lehetőségéhez, ugyanakkor a képsorokból kisebb értelemegységeket alkot.” (Zrínyifalvi 1997)

<sup>27</sup> A nyelvfilozófia hatására kialakult nyelvparadigmára nézzünk meg néhány példát. Az érdeklődési körömbé tartozó, a nyelv fogalmát nem verbálisként használó könyvek közül csak néhány könyvcímet idézek (nyilvánvaló, hogy tanulmányok tömege is készült hasonlóan): *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbol* (Goodmann), *A látás nyelve* (Kepes), *A vizuális nyelv képi világ* (Sándor), *Art as Language. Wittgenstein, Meaning, and Aesthetic Theory* (Hagberg), *The Language of Advertising* (Vestergaard) – ez utóbbiban is természetesen nem csak a verbálisra értve a nyelv fogalmát.

Searle a képi reprezentációról írott tanulmányában „A képi reprezentáció különböző formái a gyakorlatban (képek és mondatok)” című fejezet is igen jól érzékelteti a nyelvparadigma hatását. Összesen 6 típusba sorolja a képeket, minden képfajtát egy-egy mondatfajtának feleltet meg, mint például „sajátos tárgyak vagy helyzetek leírása” vagy „Képek, amelyeket a felszólító mondatokhoz hasonlóan használnak.” Vagyis a nyelv közegében használatos szintaktikai gondolatmenetet rákényszeríti a vizuális közegű képre. (Az más kérdés, tudniillik az előző fejezetek egyikében már érintett propozíciós vagy analogikus vagy kettős kódolású reprezentáció kérdése, hogy tanulmányában Searle a nyelvi és a képi reprezentáció hasonlóságait és különbségeit magyarázza. A magyarázás mikéntje mutatja a nyelvdominanciáját, a világot a nyelv hatása alatt tanulmányozó szemléletet.) (Searle 2003, 214-219. p.) És már csak egyetlen igen találó példát idézek a nyelvparadigmára. Buda Béla írja le a közvetlen kommunikációról szóló könyvének módszertani zárófejezetében a nem verbális kommunikáció nyelvi átírásának problémájához „A nem verbális kommunikáció kutatáshoz elengedhetetlen, hogy a folyamatos mozgássort megszakíthatóvá, rögzíthetővé lehessen tenni, tehát Watzlawick terminológiáját használva: a nyelv leírásához hasonló módon lehessen punktuálni. E téren különösen Birdwhistell tett nagy erőfeszítéseket, ő a nyelv modelljét nagyon tudatosan és következetesen próbálta alkalmazni (kinémák, kinemorfémák elkülönítését kísérte meg). Erőfeszítései azonban meghiúsultak a kapott jelzésformák nagy számán, sok változatán. A jellegzetes, egységnek felfogható kommunikációs megnyilvánulásokat ő különböző betűjelekkel és analógiás rajzokkal próbálta kifejezni és leírni. A leírás rendszerét *kinegráfnak* nevezte el. Módszere bonyolultsága miatt nem terjedt el.” (Buda 2000)

<sup>28</sup> A Braun-könyvből közölt idézet saját fordítás, német eredetije így hangzik: „Wenn wir ein Bild bevorzugt von links nach rechts durchlaufen, so gehört dies offenbar zu den Asymmetrien des Baues und Verhaltens unseres Organismus, die älter sind als die Schrift.” (Braun 1987, 69. p.)

<sup>29</sup> A *vizuális tényezőkről* (vizuális elemekről, vizuális nyelvről) szóló fejezetben nem foglalkozom az általam használt fogalomrendszer vagy annak egyes elemei szakirodalmi háttérével, igazolásával, felsorolok azonban néhány idevágó forrást:

**Berger, René 1977**

- 
- Braun** 1987, elsősorban a *1. Vizuális ismertetőjegyek* (1. Visuelle Merkmale), ezen belül is az *Analytisches Sehen* (Analytisches Sehen) és a *A vizuális ismertetőjegyek katalógusa* (Katalog visueller Merkmale) fejezetben; a 2. A környezet tapasztalása (2. Umwelterfahrung) c. fejezetből a *Vizuális egyensúly* (Visuelles Gleichgewicht), *Függőlegesek és vízszintesek* (Senkrechte und Waagerechte), *Függőlegesek mint szimmetriák* (Senkrechte als Symmetrieachse); 3. *Tér-idő tapasztalat* (3. Raum-Zeit-Erfahrung) című fejezetek
- Crozier** 2001, *Forma és design; Forma, jelentés, funkció* című fejezetek
- Goethe** 1983 [1808]
- Gombrich** 1972, elsősorban *A látás analízise a művészetben* című fejezet
- Hall** 1995
- Itten** 1978
- Kepes György** 1979, *A látás nyelvéről* és *A képalkodó rend* című fejezetek
- Király** 1994
- Lantos Ferenc** 1994
- Leonardo da Vinci** 1973 [1519] 191-262., 545-821.
- Maquet** 2003, elsősorban *A vizuális formák mint jelek* és *Az esztétikai minőség* c. fejezetek
- Nemcsics** 1985, 1990, 1995
- Read** 1931 (-1963), *A művészi munka elemei* c. fejezet és alfejezetei: vonal, tónus, szín, forma; az *Egység* és a *Szerkezet* című fejezetek (26. The elements of a work of art; a. Line, b. Tone, c. Colour; 27. Unity, 28. Structural motives )
- Schuster** 2005, *Az észlelés lélektana és a művészi hatás* című fejezet
- Stankowski** 1994, elsősorban a *Vizualizálás* (Visualisierung), *Rendezés* (Ordnung), *Időábrázolás* (Zeitbilder c. fejezetek
- Zrínyiifalvi** 2002, *A kép szerkezete* című fejezet

<sup>30</sup> Az irodalmi mű ritmusa és az olvasó kapcsolatáról Hankiss Elemér a következőket írja: „.... a versek ritmusába, sajátosan futó szórendjébe, drámák feszültségviszonyaiba saját érzelmi-gondolati-hangulati dinamizmusunkat, mozgásainkat, feszültségeinket érezzük, vetítjük bele. A szaporán pergő ritmusba a gyors testi mozgást, a ritmusba általában a munka, vagy a járás, vagy a szívverés, vagy az élet ritmusát, a bonyolult, de végül szépen kikanyarodó mondatba az akadályok sikeres leküzdését, két rímző váratlan egybecsengésébe egy probléma váratlan és kellemes megoldását, és így tovább. Vagyis: a forma, e szemlélet szerint önmagában, a mű tartalmi elemeitől függetlenül is hordoz valamelyes hangulati-érzelmi tartalmat, s bár önmagában nem állhat meg, e sajátos forma tartalommal színezi, dúsítja, fokozza a mű hatását. Elsősorban Herbart, Hanslick, Theodor Lipps és Susanne Langer kutatásaira utalok e jelenséggel kapcsolatban.” (Hankiss 1985, 115. p.)

## 4. vizuális alkotástípusok - egy lehetséges képtipológia felépítése

### 4.1. képek rendszerezése

Bevezetésként bemutatok néhányat a képtípusok iránti érdeklődés szakirodalmi eseteiből.

Széleskörűen átfogó képtipológia, amely a vizuális és vizuális is alkotások teljes körére érvényes lenne – tudomásom szerint – nincsen. Ellenben a *fotó tipológiájával* eddig is többen foglalkoztak. Az általam megismert fotórendszerezések egyikét sem tartom azonban teljes mértékben elfogadhatónak. Általában kisebb-nagyobb koherenciazavar, illetve a rendszeren belül azonos szinten jelentkező szempontváltás figyelhető meg bennük.

Számos *fotótipológia* jött létre a fotó történetében, illetve teret nyertek és különböző forrásokból megismerhetők ilyen jellegű törekvések.

A fényképezés térhódításával ébredező osztályozási szándékok az ábrázolási témák csoportosításában látták a fotó változatait. Ez a gondolat természetes és szoros összefüggésben van azzal, hogy a fotót művészetként kezelték, illetve a fotó harcot folytatott azért, hogy a kor megítélésében a művészet rangjára emelkedjen. A korabeli műalkotásértelmezésben az ábrázolási témák játszanak fő szerepet, így született „műfajként” például a festészetben a portré, tájkép, csendélet, életkép. Ennek hatására a 19. században (és onnan kezdve) a fotón belül is megkülönböztetnek portré-, természet-, csendélet-, városfotót, stb.

A 19. század vége felé kiemelkedő szerepet játszik a riportkép az újságkiadás fellendülésével párhuzamosan, mellé pedig a 20. század elején a divatfotó kerül hangsúlyos változatként. A 19. sz. végétől az alkalmazási terület jelenti a másik megközelítési módot.

A fotó osztályozhatatlanságát – és ezzel együtt „megfoghatatlanságát” – állítja *Roland Barthes*. A korábban elfogadott felosztásokat „külsődleges, lényegét nem érintő szempontoknak” nevezi. Ezeket a közkeletű, de külső szempontok alapján megállapítható csoportokat a következőkben látja: empiria, „tárgyszerűség szerint” a profi és az amatőr fotó; retorika, hangulatkeltés irányából a tájkép és a tárgyfotó, illetve a portré és az aktfotó; esztétikai alapon vizsgálva pedig a realista és a piktoralista fotó.

Barthes szerint a fotó felosztására a lényegi szempont „ha egyáltalán létezik, csak az az Új lehet, amit a Fotográfia adott a világnak”. Az előző osztályozások elvetését azzal indokolja, hogy azok jól alkalmazhatók „más, régebbi ábrázolási formákra is”. Rögtön a következő mondatban megállapítja: „Úgy tűnik, hogy a Fotográfia osztályozhatatlan”. Barthes azonban – miközben elveti a fotó osztályozását – sorolja a fotó funkcióit: „informálni, ábrázolni, meglepni, jelentést adni valaminek, kedvet ébreszteni valakiben” – azaz mégis osztályozza azt. Igaz, hogy filozófiát épít köréje, amikor a funkciókat mítoszokból származtatja, a „Fotográfia” és a társadalom „összebékítésének” szándékából, és amely funkciókat a „Fényképész alibiként használhat”. (Barthes 1985, 8-13., 35. p.)

A fotográfiát nagybetűs „Fotográfiá”-nak, készítőjét „Fényképész”-nek nevezve heroikus, túlcsoorduló érzelmi alaphelyzetben értékeli a fotó mibenlétét és szerepét.

Sontag kifejtéseiben sokszor sorol nem művészeti fotó válfajokat, de egyetlen egyszer sem az áttekintés igényével. Ugyanakkor több értelmezésében mégis a fotó csak művészetként jelenik meg. *A fényképezésről* címmel megjelent könyvének *A fényképezés evangéliumai* c. fejezetében a legkövetkezetesebb a fénykép komplex, azaz művészeti és nem művészeti értelmezésében. A fotó az élet minden területén szerepet kapott; „természetes mint mindennapi tevékenység, és természetes mint a magasrendű művészet egyik ága”- írja. (Sontag 1981, 133. p.) Különbséget tesz „hű kifejezésként” és „hiteles rögzítésként” felfogott fényképezés között. Az egyikben az én egyénítettként van jelen, a másikon az én a valóságot szolgálja. Nem lát azonban közöttük perdöntő különbséget, mert a fényképezés „sajátos közlési rendszere”, avagy a valóság újszerű megmutatása a domináns mindkét szemlélet esetében a képben. Megint úgy érzem, Sontag túldimenzionálja a kifejezést, avagy – más helyen tett kijelentései ellenére – minden fotót a művészet körébe sorol. Sontag megkülönböztet naiv, üzleti célú és pusztán hasznos fotót, tudományos és ipari célú felvételt. Ezeket nem jellemzi a szerző személyére utaló vonás, mivel „a személyes látásmód legapróbb megnyilvánulása keresztezi a fénykép elsődleges célját: a rögzítést, a kórkép felállítását, a tájékoztatást.” (Sontag 1981, 153. p.) Odébb megkülönböztet riportfotót, tudományos fotót és családi amatőrképet. Funkcionális fényképeknek nevezi a következőket: gyakorlati célú, kereskedelmi megbízásból készülő, emléknek szánt fotók.

Máshol a következő válfajokat sorolja: útlevélkép, meteorológiai felvétel, pornográf kép, röntgenfelvétel, esküvői kép, művészi fénykép; megint máshol még újabbakat is megnevez, amikor így sorakoztat: amatőr felvétel családi albumban, meteorológiai, csillagászati, mikrobiológiai, geológiai, rendőri, orvosképzési és diagnosztikai, katonai felderítési, művészettörténeti fényképek alkalmazás. (Sontag 1981, 176. p.) Megállapítja, hogy ezekben az esetekben a

fényképész személye csak akkor ismerhető fel a képből, ha valamilyen formai jeggyel rendelkezik, vagy egy témát jelenít meg rögeszmésen.

Értelmezésben a kép *kifejezés*-tartalma a *személyes ént* jelenti, *ábrázoló*-tartalma a *társadalmi és a szakértő ént*, amely tényrögzítő, tárgyilagos közeledés a világhoz, és felfogásom szerint a fotóra ez ugyanígy érvényes.

Az alkalmazás irányából Szilágyi Gábor a fotófajták között sorolja a többek között a következőket: bűnügyi, orvosi, tudományos, hadi, csillagászati.

Szilágyi Gábor csoportosításait azonban legalább két ponton erősen kifogásolnom kell. A *témák között* sorolja a riportfotót, sajtófotót, reklámfotót, műtárgyfotót, divatfotót, holott ezek a fotó alkalmazásának területei, illetve a fotósorozatot, sztereófelvételt, holott ezek képalkotó eljárás-féleségek. Az alkalmazási területek között szerepelteti az infravörös, a makro- és mikrofényképezést, holott ezek technikai válfajok és nem szerepelteti a művészfotót, azaz minden fotót művészetként kezel vagy a művészetet kizárja az alkalmazási terek közül, illetve a művészetet nem tekinti „alkalmazás”-nak, így a művészfotót lebegtetni, homályban hagyja. (Szilágyi 1982, 68-72. p.)

Sontag könyvének mellékletében egy átvett fotórendszerezést közöl. Ez a rendszer „a fényképezés területei” szerinti (mint a cím közli is), de technikai válfajokat is sorol benne, tehát keveri a technikai és a képalkotási cél vagy szándék szerinti változatokat. Így kerül egymás mellé pl. a „pirofotográfia” (ami így kijelentve tisztán „terület”, azaz képalkotási cél), a „rejtett kamerás fényképezés” (ami valamely felhasználási területekkel összefüggő módszer) és a „színes fényképezés” (ami viszont egyértelműen technika).<sup>1</sup>

Kincses Károly a magyarországi fotógyűjteményekben tapasztalható káosz-helyzet rendezésére a fotótörténeti kutatáshoz „közös felosztási alapokat” javasol. Ezek a következők: fotótörténeti korszakolás, művészettörténeti felosztás, technikátörténeti felosztás, a képen ábrázolt tárgy szerinti felosztás, a készítő szándéka szerinti felosztás, a készítő státusa szerinti felosztás, a befogadó szubjektuma szerinti felosztás, a készítő személye alapján történő felosztás, műfaji elhatárolás, eredetiség szerinti felosztás, kezeléstechnikai szempontok szerinti osztályozás, a fénykép – mint tárgy – léte szerinti felosztás.

Engem most kommunikációs szempontból alapvetően a készítő szándéka és a befogadó szubjektuma szerinti felosztás érdekel.

Kincses Károly a készítőre vonatkozóan a következőket sorolja: 1. művészi célú (megjelenhet kiállításokon, a műkereskedelemben, fotómúzeumokban, albumokban, kiadványokban); 2. alkalmazott célú fotók (mint pl. a riportképek, az illusztrációs fotók, tudományos felvételek,

stb.); 3. családi (privát) célból készült képek. Ebben a rendszerezésben pusztán a harmadik kategória elnevezésében érzek problémát, a „családi” jelzővel talán nem találta meg az átfogó fogalmat, a privát azonban egészen tágan is érthető (minden társadalmi formációnak lehet „privát”-ja, ilyen pl. egy cég vagy egy nemzet privát célja).

A befogadó szubjektuma szerint – Barthes felosztását is idézve<sup>2</sup> – hármas elkülönítést használ: „jó kép”, „rossz kép”, „érdektelen”. Ami viszont rendszerére visszavetítve átfogóan nem értelmezhető, hiszen az „alkalmazott” terület egészében, vagy a tudományos részén feltétlenül oka fogott az ilyen megítélés.

Kincses fotótípológiája sokirányú, átfogó, jól felépített rendszer, és gondolkodásmódjának pozitív vonása, hogy meglátja a *tipologizálhatatlant*. Zárásként ugyanis így érvel: „... Minden felosztási alapnak megvan a létjogosultsága, ha akkor és úgy használják őket, ahogy kell. Külön-külön egyik sem fed le teljes egészében a fényképezést. Mindig találunk majd olyan képet, amely nem tűri a mechanikus tipizálást, s új kategória felállítását követeli.” (Kincses)

A fotótípológiákból már csak egyetlen kis példa: a fotó típusokra hasadozását, illetve ennek a folyamatnak a fokozódását jól érzékelteti a XXV. *Magyar Sajtófotó Pályázat* (2006) kiírása, amely 8 alapkategóriát közöl, ezekben ötnél az egyedi és a sorozati változatot is külön kezelve, azaz összesen 13 fajtát állít fel. Az alaptípusokat kizárólag (így tehát koherens rendszerben) az *ábrázolási témák* elkülönítése eredményezi az emberábrázolástól a társadalomábrázolásig, azaz a sajtó célú fotó önmagát az ábrázolási témák szerint kategorizálja.<sup>3</sup>

A vizuális alkotások általános rendszerezését még nem hozták létre, vagy legalábbis számomra nem ismert, de a legkülönbélebb szakirodalmakban talákoztam olyan gondolatokkal, amelyek a téma egy-egy részkérdésével foglalkoztak. Ezekbe is tekintsünk be röviden.

*Baudrillard* a tárgyakat az ember és környezete viszonylatában, összetett rendszerében vizsgálja. Megközelítésmódja négy rétegű: a funkcionalitás (a használatban lévő tárgyakra), a nem-funkcionalitás vagy emlékezés (a régi és gyűjteményes tárgyakra), a meta- és diszfunkcionalitás (a robotokra és az értelmetlen, felesleges tárgyakra), valamint a fogyasztás irányából tárgyalja a témát. (Baudrillard 1987)

*Roland Barthes* ugyan nem képfajtákat taglal, hanem a divat vizsgálata kapcsán foglalkozik egyetlen komplex vizuális alkotás, a ruházat (vizuális és egyéb, pl. anyagi) összetevőivel, de áttételekkel egyes meglátásait – úgy vélem – hasznosíthatom a vizuális alkotások típusainak, családjainak megtalálásában. „A divat mint rendszer” című munkája strukturalista analízisen alapszik és szemantikai lényegű, az osztályozás kérdésével ebből az irányultságból foglalko-

zik. A divat mibenlétét tipikus társulásokban látja, ahol a tipikus vonás paradigmatiserővel bír. (Tipikus társulás a ruházat egyes darabjainak bizonyos formajellemzőkkel bíró együttállása, leltára. Vonás alatt egy öltözetdarab jellegzetes változatát érti, pl. „nyitott gallér”.) (Barthes 1999, 51-62., 139-140. p.)

*Mitchell* a *Mi a kép?* című tanulmányában a reprezentációelmélet szemléleti alapjáról a „grafikus kép” alatt – *Hornyik Sándor* szerint fordításában<sup>4</sup> – a következőket sorolja: „festmény, szobor, design”. Nem rendszerező igénnyel, hanem vélhetően példaként sorol, de a vizuális művészetről való tágas gondolkodásra ösztönzést látom benne. Igaz, hogy csak a művészetre vonatkozik, de a dizájn szerepeltetésével mégis szélesre nyit (bár a fogalmat *Mitchell* nem értelmezi, de belelátható egy tárgy dizájnja ugyanúgy, mint például egy sajtóterméké vagy egy cégé). A kép fogalmának feltárására vonatkozó osztályozását bevezető szakaszban – többek között – festményekre és szobrokra, majd a művészettől eltérő területekre, ábrákra és térképekre hivatkozik az ábrázolás fogalmához kapcsoltnak. A példák ilyen csoportosítása mutatja a szerző osztályozó gondolkodását. (*Mitchell* 1997, 339. p.)

*Imdahl* „Ikonika” című tanulmányában műalkotásokkal foglalkozva figurális és tájképről, illetve „az úgynevezett tárgynélküli művészet képei”-ről beszél, pontosabban példáit ezekről a területekről veszi. Ezek véleményem szerint ábrázolási tematikák, a képek csoportosításáról, rendszerezéséről gondolkodva a téma szerepe elhanyagolható vagy csak az osztályozás egy igen szélsőséges lépcsőjén kerülhet be a rendszerszerű gondolkodásba. A befogadás szempontjából nagy jelentőséget tulajdonít a kétdimenziós és háromdimenziós, azaz plasztikus alkotás megkülönböztetésének, azonban az alkotások típusainak megállapításához az ábrázolási témához hasonlóan vélekedem a kérdésről.

*Ivins* „A nyomtatott kép és a vizuális kommunikáció” című könyvében többször is előbukkannak a vizuális alkotásokra vonatkozó tagolások. A Bevezetőben a nyomtatott kép történetiségével és előzményével foglalkozva a funkcionális szempontú képmeghatározásról beszél és igen nagy jelentőséget tulajdonít a képek tudományokhoz kapcsolódásának. Funkcionális irányból, a technika és az esztétikai értékek leszűkítő hatása nélkül értelmezve a képeket „nyilvánvalóvá válik, hogy képek nélkül alig létezne modern tudomány, technika, régészet és etnográfia – ugyanis végső soron mindezek a pontosan megismételhető vizuális vagy képi tények által közvetített információk alapulnak.” (*Ivins* 2001, 10. p.) A 16. századról írt fejezetben részletesebben foglalkozik a vizuális „képtény” kérdésével (a szöveg és a kép viszonylatában a verbális leírást végeláthatatlannak és feleslegesen fecsegőnek jellemezve a célnak megfelelően formált képpel szemben). Vizuális kijelentéseknek nevezve, típusaikra az osztály

fogalmat használva a „szerszámkészítő részére megrajzolt ábrától” a „golyót kilövő pisztoly” beazonosítására szolgáló „mikroszkópikus fényképig” tartó skálán helyezi el őket. Jellemzőként sematikus és egyéni jellegzetességre törekvő darabokról beszél. „Egy botanika- vagy anatómiakönyvben szereplő illusztráció lehet szinte teljesen sematikus is, ugyanis nem egy konkrét levél vagy izom különös megjelenését kell szimbolizálnia, hanem a formák általános osztályát.” Míg egy művészettörténeti könyv illusztrációi szerinte egyediek abban az értelemben, hogy a más műalkotásoktól megkülönböztető jegyeket tárják fel. (Ivins 2001, 40-41. p.) Most csak megjegyzem, hogy én a sematikus és az egyéni fogalmát az alkotói cél irányából közelítve más értelemben használom, a következő fejezetekben foglalkozom a kérdéssel.

A 19. századdal foglalkozó fejezetben Ivins megállapítja, hogy a nyomtatott képek „az egész társadalom számára minden elképzelhető célra készültek”, „a közösség ezekből kívánta megszerezni a vizuális információ java részét”. (Ivins 2001, 62. p.) Könyvének ebben a részében mutatja be meglehetősen részletesen a műalkotásoknak a fotótechnika nyomdai felhasználása előtti, metszetekkel történő reprodukálását és az ebből származó problémákat. Ez az eljárás egy ma már megszűnt, eltűnt képalkotási változatot eredményezett. A képtörténeti kutató számára természetesen fontos tény, mint ahogyan számomra is jelentőséggel bír abból a szempontból, hogy a vizuális alkotás típusai között a műalkotást dokumentáló-tényrögzítő típusú alkotások terepéről a szabadkézi ábrázolási eljárás a fotó nyomdatechnikai alkalmazásával eltűnt a képváltozatok sorából.

#### 4.2. típus, tipológia – az ember rendszerező hajlama és rendteremtő igénye

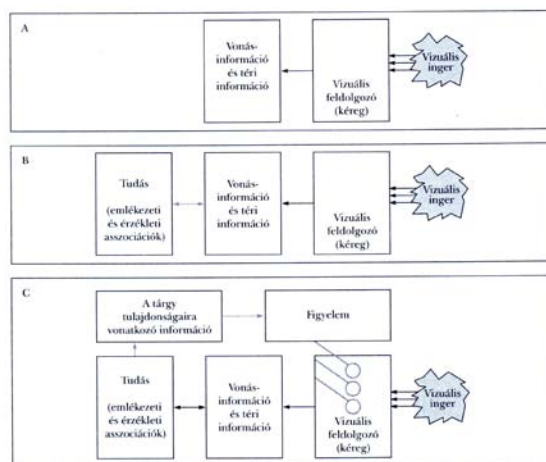
Nagyon valószínűnek tartom, hogy a *rendteremtő igényből születő tipizálás* összefügg evolúciósan is megragadható genetikai – pszichológiai – kognitív adottságokkal, úgymint a kategorizációval és a prototípusokon alapuló gondolkodással. Ennek részletes bizonyításától most – a dolgozat szorító keretei miatt – eltekintek, csak néhány legfontosabb elemére utalok alapvető irodalmak segítségével.

*Pléh Csaba* a „Bevezetés a megismeréstudományba” című könyvében a megismerés biológiai értelmezéséhez kapcsolódóan bemutatja, hogy az evolucionista gondolkodás kiemelt fontosságot tulajdonít a kérdésnek: „A fajtársak, vagy az egy csoportba tartozó, és nem egy csoportba tartozó társak közötti megkülönböztetés mint alapvető kategorizáció lenne az alapja az egész, a modern embert is oly mértékig jellemző kategorizációs teljesítménynek.” Majd a nyelv kialakulásának és használatának kategorizálásban és a kapcsolódó viselkedésekben betöltött szerepét taglalja. (Pléh 2003, 221-222. p.)



Csányi Vilmos a főemlősök összehasonlító etológiai vizsgálatai alapján megállapítja, hogy a primáták intelligenciájának egyik forrása az életmódjukból következik, az osztályozást is ezzel hozza összefüggésbe. A klasszifikáció, azaz tárgyak csoportosítása, osztályozása különböző tulajdonságaik alapján tehát evolúciósan fejlődött ki és az intelligens élőlények tulajdonsága. (Csányi 2000, 64. p.) Igen mélyen gyökerezik tehát, és úgy tűnik, az ember életében meghatározó tényező.

A *Sekuler - Blake* szerzőpáros a tudás és az észlelés kapcsolatát vizsgálva megállapítja, hogy *a tudás elősegíti az osztályozást*, mert „a tárgyakat és eseményeket képesek vagyunk korábbi tapasztalatainkhoz kötni és ily módon kategorizálni”. Egy látott tárgy azonosítása lényegében osztályba sorolás, így jön létre a felismerés. (Sekuler – Blake 2000, 491-493. p.) És mivel valamilyen oknál fogva – vagy ez nem is véletlen? – a tudás és az észlelés viszonylatába éppen a vizuális modalitást választották tételük igazolására, örömmel teszem ide az általuk létrehozott ábrát. (Amely egyébként szélesebb körű, azaz nemcsak az osztályozásra vonatkozó gondolatot rejti magában. A szerzők más összefüggéseket is sorolnak, és röviden magyaráznak, azaz: a tudás a) elősegíti az osztályozást, b) ellenőrzése alá vonja a figyelmet; c) segít a szenzoros információ megszerzésében; d) kontextust biztosít a szenzoros információnak.)



4.1. A tudás, a figyelem és az észlelés kölcsönhatása. A tudás elősegíti az osztályozást, mert korábbi tapasztalatokhoz kötődik és ezzel irányítja a felismerést eredményező figyelmet. (Forrás: Sekuler-Blake 2000, 492. p.)

A következőkben egy pszichológiai és egy tudományelméleti megközelítést bontok ki kissé részletesebben, hogy ezzel még jobban megalapozzam képtípusok felállítására és a vizuális alkotások rendszerezésére vonatkozó gondolatmenetemet.

*Baddeley* az emlékezetéről szóló könyvében a jelentéshez kapcsolatosan vizsgálja a prototípus kérdését. „A prototípuselmélet feltételezi, hogy a természetes kategóriáknak gyakran életlen határaik vannak ...” – mondja. Természetes kategória alatt a természeti világban létezőket érti, az ember konstrukciói nem ilyenek (példája a négyzet, amelynek négy szigorú jellemzője van, attól eltérve már nem négyzet az eredmény). A természetes kategóriára a madár definícióját hozza és megállapítja, hogy minden jellemzője együttesen nem érvényes minden egyes madárra. Wittgensteint hivatkozza, aki a probléma megoldására a „családi hasonlóság”-elvét javasolta. Ennek lényege: „Ugyanannak a családnak a tagjai hasonlítanak ugyan valamennyire egymásra, de általában nem lehet meghatározni egy olyan vonást sem, amelyben mindannyian osztoznának. Leírható ugyanakkor ennek a családnak egy tipikus, hipotetikus tagja.”

*Baddeley* pszichológiai kísérleteket sorol, amelyek igazolták, hogy a kísérleti személyek sokkal gyorsabban felismerték azokat a kategóriákat, amelyek prototipikusak voltak, mint az atipikusokat. A magyarázatot abban látták, hogy „a prototipikus tagoknak több közös vonásuk van”, sőt korrelációt mutattak ki a közös jegyek számossága és a tipikusság mértéke között. Ezzel ellentétben az atípusos kategóriapéldák több sajátos, mint közös jeggyel rendelkeznek. (Így például a vörösbegy prototipikusabb madár, mint a strucc.) (*Baddeley* 2001, 365-366. p.)

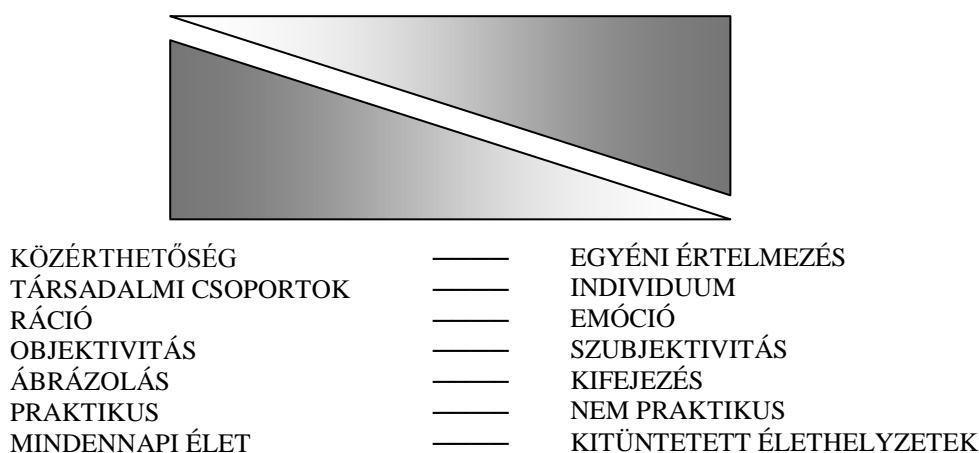
*Rosengren* tudományelméleti szempontból tárgyalja a tipológia kérdését. A gondolkodás, a tanulás és a tudás elengedhetetlen feltételének látja a fogalmak és szakkifejezések kialakítását. A megértéshez fogalmakra van szükség, a világ bármely jelensége csak úgy érthető meg, ha először konceptualizáljuk, amely alatt azt érti, hogy „valamely dimenzió mentén” különbséget tenni. Úgy vélem, ehhez hozzátehetjük hogy konceptualizálni másfelől azt is jelenti: valamit elhelyezni ismert fogalmak rendszerében. A két megközelítés természetesen ugyanúgy kategorizálás, csak más irányból történik a kérdés megközelítése.

*Rosengren* a fogalmakat, szakkifejezéseket szoros összefüggésben látja a típusok és tipológiák kérdésével, az ember tipologizáló tevékenységével, a terminológiának kiemelt fontosságot tulajdonítva. „A tipológia az osztályozás eszköze. Minden tipológia egy bizonyos számú alapvető dimenzióra épül, melyek egymással való kombinációja az eszmék és fogalmak olyan terét hozza létre (egy ún. ’konceptuális teret’), melynek segítségével a tanulmányozott jelenség értelemmel bíró módon elhelyezhető – klasszifikálható –, s ezáltal jobban megérthető. Ezt a folyamatot elősegíti egy jó szakszókinccs megalkotása, mely a kérdéses tipológia alapvető dimenzióit tükrözi.” (*Rosengren* 2004, 15-16. p.)

### 4.3. módszertani megközelítés

A típusalkotáshoz és a(z állóképi) vizuális alkotások rendszerezett áttekintéséhez a következő előzetes módszertani megfontolásokat teszem: képalkotási célok felfedése, ellentétpárok (dichotómiák) kérdése; hierarchia és párhuzamosság; linearitás, rétegezettség és tölcészerű egymásba épülés; egyenlő arányok és dominancia vizsgálata.

A képcsaládok létezéséről, kialakításáról alapvetően a *képalkotói célok* (szándékok) szerint gondolkodom. A témával a következő fejezetben részletesebben foglalkozom, most beérem egy kijelentéssel: minden alkotás valamilyen alkotói cél vagy szándék szerint születik meg. A képalkotó célok a rendszerezés legelső szintjét eredményezik, amely szint egyúttal a legjobban átfogó is. A képalkotási célokhoz szigorúan vett módszertani eljárásként a *képalkotó módok*, vagyis az objektivitás és a szubjektivitás, kissé más megközelítéssel a ráció és az emóció, megint kicsit máshogyan az ábrázolás és a kifejezés dichotómiái felől történő osztályozás társul.



4.2. A képváltozatok rendszerezési szisztémájának dichotómiái. (Ábra: Sándor)

A dichotómia elvével (vagy dichotómiák gondolatával) a két véglet közé kifeszített térben a képcsaládok a személytelen ábrázoló geometriai szerkesztéstől és műszaki rajztól a vizuális reklámon át a figuratív vagy nonfiguratív életérzés- és érzelmkifejező vizuális alkotásokig sorakoztathatók fel.

Így a rendszerezés linearitást mutat, azonban ez egy elképzelt és egyáltalán nem valóságos képi homogenitásból fakad. A tényleges képtartalmak ugyanis az ellentétek hangsúlyeltolódásokkal megragadható szövedékeként értelmezendők. Vagyis egy-egy képcsaládra általában és a csoport eszményi prototípusát megítélve igaznak tekinthetők, a képcsaládon belül azonban

nem állapítható meg linearitás. Ellenkezőleg: egyes konkrét(abb) képfajták párhuzamosan léteznek egymás mellett, vagyis megkülönböztetésük egy másik szempont beléptetésével történik. Ilyen szempontok lehetnek a *funkciók*, az *ábrázolási témák*, a *dimenziók* vagy éppen a *technikák*.

Bizonyos esetekben pedig a párhuzamosság gondolata sem vezet eredményre, illetve nem elégséges egyes konkrét, ténylegesen létező vizuális alkotások rendszerbe illesztésére. A *kategóriahatárok azonban képlékenyek*, azokat tölcseyszerűen egymásba olvadónak képzelhetjük el, így a rendszer elfogadhatóan összeáll.

Egy képváltozati család ábrázolási karakterét általában az egyik dichotomikus véglet jellemzőinek előtérbe kerülése, mások kiszorulása eredményezi. Ehhez az általános karakterhez kapcsolódnak a korra, egyéni stílusra, anyagra-technikára – és bizonyára még számos más szempontra vonatkozó – speciális jellemzők. *A képtípust magát azonban feltétlenül prototípusként, vagyis valójában és jellemzőinek teljes terjedelmében nem létezőként kell értenünk.*

A dominancia-elv alapján a legobjektívebb alkotások az „embertől függetlenített” technikai képek, például egy sejt szerkezetet megmutató mikrofénykép. Az ember által közvetlenül (azaz saját kezével) készített ábrázolások közül a szerkesztett műszaki ábrázolás, de talán még inkább a köznap értelemben felismerhető témák nélküli, absztrakt ábrázoló geometriai szerkesztés jelentheti a racionális, az objektív vagy ábrázolási végletet. Közérthetősége a szakértői közegen belül (értsd: az ábrázoló geometriát művelő tudós, tanár, diák) teljes, ugyanakkor társadalmi szinten ez egy szűk, jól behatárolt csoportot jelent. Másik véglete a nonfiguratív képzőművészeti(nek nevezett) alkotás, vagy a kisgyermek úgynevezett firkakorszakbeli alkotása, amely mások számára beazonosítható tárgyi elemet nem tartalmaz. Ez a véglet egy elképzelt tudattalan befogadási helyzetben mindenki számára közérthető, egyértelmű, hiszen pszichikai síkon minden emberből ugyanazokat az érzéseket és gondolatokat váltja ki. Mivel azonban a tudat kizárása lehetetlen, pontosabban az ember nem engedi (vagy éppen emberlétéből következően nem teheti), hogy a tudata kizáródjon a befogadás aktusából, az értelmezés valójában nagyon is sokféle lehet.

Ma elfogadhatónak gondolom, a társadalmi kommunikáció irányából pedig egyenesen szükségesnek tartom az individuum és a társadalmi csoportok felőli közelítést. Az egyik a személyes értést, a másik a konvenciókat ismerők csoportja számára való érthetőséget vagy éppen a közérthetőséget jelenti. Egyéni és közös tudások képi letéteményeiről, vizuális megmutatkozásairól van tehát szó.

*A legszélesebb társadalmi közérthetőség – úgy vélem – azokra a funkcióhoz kötött, egy-egy korban jelen lévő tárgyra érvényes, amelyekkel az ember körülveszi (körülvette) magát. Ugyanakkor ezek kortól, társadalmi helyszíntől függő szubjektivitást hordoznak (azaz koronként változnak).*

Praktikus vonatkozás alatt az alkotás funkcionális tartalmát értem. Milyen mértékben mutat rá valamilyen élethelyzetre, az élet valamelyik területére. Ilyen értelemben erőteljes praktikus vonást hordoznak a használati tárgyak, természettudományos vagy műszaki területeket szolgáló ábrák.

A vizuális alkotás mindennapi élethez kapcsolódása azt jelenti, hogy az adott alkotást az ember sűrűn, nap mint nap használja. Ennek párja a csak ritkán, kitüntetett esetekben használatos alkotások köre. A mindennapi életben azonban a napi rendszerességgel gyakorolt hit nem feltétlenül a legjobban objektív alkotásokhoz kapcsolódik, ellenkezőleg: a szubjektivitásukban megragadható fétistárgyakhoz, szentképekhez.

Úgy vélem tehát, hogy a fentebb bemutatott dichotómiák jó tájékozódási pontok a vizuális alkotások világában, de együttesen és egyszerre a vizuális alkotások egy-egy családjára nem érvényesek, vagy nem azonos mértékben érvényesek.

#### 4.4. a vizuális alkotástípus egyik meghatározó szempontja: képalkotó cél

*A vizuális alkotások rendszerezésében kiemelt szerepet tulajdonítok a képalkotó célnak és a hozzá kapcsolódó szándéknak.*

A képeket létrehívó szándékok érdekek kontextusában működnek, ezért egyúttal célok is, egyéniek és közösségek, azaz személyesek, érdekeltség-szférákba tartozók, különböző szerveződési szintű csoportokat kiszolgálók és általában vett emberik.

Másfelől a képeket teremtő célok és szándékok egyre sokasodnak. Mindez egyenesen függ össze a nyomtatás, a fényképtechnika, majd a digitalizáció miatt bekövetkezett képproblémával, azzal, ahogyan a kép mind beljebb hatol az ember egyre differenciálódó életébe, tevékenységeibe és élettereibe, a tudományágakba és a közéletbe.

A képek életterek igényeit elégítik ki, így *az életterek társadalmi szintű képalkotási célként is funkcionálnak.*

Vegyük sorra elsőként az élettereket:

társadalom, közélet (szabályozottságában a jog); kultúra, művészet, politika, vallás, tudomány (mint a társadalmi lét alapjának intézményei, és mint a legnyilvánosabb terek)  
tudomány, ipar, gazdaság, kereskedelem (mint a társadalmi lét fenntartásának intézményei)

sport, művészet, szakralitás – hitélet (mint az egyén testi-lelki egészségét szolgáló társadalmi szerveződések)

család, személyes én (mint a társadalmi szerveződés és élet legitimebb egységei).

Ezekhez az életterekhez – lényegében mindegyikükhöz – *kapcsolódik az oktatás*, az oktatási és egyéb célú *szemléltető-illusztráló szerep*, és hangsúlyeltolódásokkal belejátszik az *intimitás és a nyilvánosság* tényezője, amelyek tehát önmagukban nem rendszerképző elemek, de a célok további differenciálását jelentik.

A felsorolás remélhetően megmutatja az ember életének legfontosabb színtereit, más szóval a kommunikációs színtereket, ugyanakkor vélhetően nem teljes. Ezzel együtt úgy vélem, átfogó jellege alkalmas egy rendszer felállításához.

Mind a kép megalkotása, mind a szemléleti „újraalkotása” (a kép értelmezése) a társadalmi szintű célhoz kapcsolt egyéni célt is feltételezi. Az élettereken ugyanis elvárások fogalmazódnak meg, amelyekre az alkotási szándék reflektál, és amely alkotói célként mutatja magát (és az alkotótevékenység differenciálódását is eredményezi).

A szándék a társadalmi cél megközelítésének, vizuális alkotás esetén a cél által megkívánt igény kielégítésének aspektusa. Más megfogalmazással *problémamegoldási aspektusokról vagy stratégiákról van szó*, amelyek az alkotói cél elérését is szolgálják.

Úgy gondolom, *a szándék és cél, vagy társadalmi cél és alkotási cél kapcsolatának megragadása alkalmas a vizuális alkotások sokféleségének áttekintésére.*

*Főbb képalkotási cél-típusok:*

ténymegragadásban: közvetlen tényrögzítés, tények dokumentálása, tények magyarázata és értelmezése, tények vizsgálata és feltárása,

információ-szerzésben: tájékozódás és tájékoztatás, jelölés, reklámozás,

testi-lelki egészségben: élményadás és -szerzés, érzelmek ébresztése, emlékezés, hitélet gyakorlása, szórakoztatás, rekreáció.

A felsorolás vélhetően nem teljes, de feltételezett hiányai ellenére alkalmasnak vélem témám kibontására.

Azonos szándék-típus több életteret is szolgálhat, például a reklám lehet a kereskedelmet, a politikát, a kultúrát, a társadalmat (közérdeket) és bizonyára még mást is szolgáló. A szándék és a cél kapcsolatának felfedése azonban a képváltozat egészen konkrét meghatározását, behatárolását eredményezi, azaz például: kereskedelmi (célú) reklám (szándékú) alkotás.

#### 4.5. a vizuális alkotások áttekintésére kínált rendszer

Az alább következő osztályozó-áttekintés kiszakítja az egyes képeket a kommunikatív és nagyon sokszor interaktív helyzetükből. Így a láthatóvá tett képek kép-állapotokká dermednek. Ebben az életszerűtlen helyzetükben káosz-halmazuk átláthatóvá válik és egymáshoz való viszonyuk feltárható.

Ez az átláthatóság természetesen csak pillanatnyi eredmény és egy adott korban érvényes, mivel a képfajták szövevényes egymásra hatása és egymásba történő átjátszása folyton újabb virulens változatokat hoz létre.

A képek általam ajánlott osztályozása tehát módszer, melynek alkalmazásával mindig csak egy adott kor viszonylatrendszerébe ágyazott képi világ válik megközelíthetővé. Következésképpen – mivel történelmi távlatokban most nem faladatom vizuális alkotások megítélése – én ebben a fejezetben a ma körülöttünk lévő vizuális alkotásfajtákkal foglalkozom, a jelen korban született és használatban lévő alkotásokkal. Ők jelentik a hivatkozásaimat, velük szemléltetem a megállapításaimat. Ha ritkábban történetileg korábbi – mint amilyenek a múzeumokban, más archivált, tehát például építészeti-műemléki helyzetben körülöttünk lévők – alkotásokat is bevonok, akkor a mai általánosan elfogadott megítélést alkalmazom.

Az alábbiakban felsorakoztatott alkotástípusokat, képtípusokat az ember kommunikatív világában egy pillanatra természetes dinamizmusukból kiszakítva képzeljük el. Létállapotuk kommunikatív, most azonban ezt a szerepet felfüggesztjük és zárt vizuális alkotásokként kezeljük őket. Ugyanakkor a célok és szándékok okán természetes kontextusukban, életrekelésük körülményegyüttesében látjuk meg őket.

A kommunikáció szempontjából fontos lehetne szétválasztani az alkotói és a befogadói folyamatokat és a képet a képalkotás-képfelfogadás aktusában vagy állapotában vizsgálni, most azonban a témafeltárás nem engedi ezt. Nem a szétválasztásra koncentrálok tehát, hanem ellenkezőleg: a képbe hallgatólagosan mindig belelátom, hogy alkotó tevékenység eredménye és befogadó tevékenység tárgya, hogy mintegy magába nyelte ezeket a dinamizmusokat. Az előzőhöz hasonlóan az emberre magára sem mint alkotóra vagy mint befogadóra tekintek, hanem úgy, mint *az ember, aki mindkét tevékenység végzője, birtokosa*.

A rendszer gerincét a képalkotói célok adják, azonban kisebb terjedelmű vizuális alkotástípusokat tartalmazó pontjain mindig megjelenik a kiváltó társadalmi háttér. A társadalmi célokra irányuló rendszerezéssel a vizuális alkotások élethelyzetbe ágyazott komplex együtteseit tárgyaló 7. fejezetben foglalkozom.

A bevezető kitételeket és magyarázatokat követően, a megfogalmazott elveknek megfelelően felállítható a vizuális alkotások áttekintő rendszere.

## FONTOSABB VIZUÁLIS ALKOTÓI CÉLOK SZERINT SZERVEZŐDŐ TÍPUSCSOPORTOK ÉS AZ ŐKET LÉTREHOZÓ VIZUÁLIS ALKOTÁS TÍPUSOK

### 1. közvetlen tényrögzítés

#### 1.1. a látható (látvány/tárgy) speciális technika-függő leképező ábrázolása

mint pl. preparátum tudományos céllal; mikro – makro fotó természettudományos céllal; röntgenkép, fMRI orvostudományi céllal; trafipax, térfigyelő kamera társadalmi (szabályozó-ellenőrző) céllal

#### 1.2. a szabad szemmel nem látható speciális technika-függő leképező ábrázolása (láthatóvá transzponálása), tudományos céllal – modalitásváltással történő vizualizálás

pl. mint geológia – földrengéskijelző; orvostudomány - EKG

### 2. tények dokumentálása

#### 2.1. ábrázoló geometriai szerkesztések (geometriatudományi céllal) és a geometria eredményeit (is) hasznosító műszaki ábrázolás, szoftveres is

2.1.1. geometria tudományági céllal (önmagára visszahajló célként)

2.1.2. építészettudományi (benne tervezés – dizájn is) céllal

2.1.3. ipari céllal (benne tárgy[/eszköz/gép] tervezése is - dizájn)

2.1.4. régészettudományi céllal

2-3-4-ben mint pl. alaprajz, nézetrajz, metszetrajt, szerkezeti rajz, szerkesztett látszati rajz, látványrajz/helyszínrajz, műszaki látványterv (szoftveres is)

#### 2.2. térképi-térképészeti ábrázolás, szoftveres is

a legkülönbözőbb célokkal (a tudományoktól a családi túráig), mint pl. geológiatudományi, földtani-éghajlati, állattani, gazdasági, közlekedési, úti térkép

#### 2.3. látványhű/tárgyhű és látványra visszavezethető ábrázolás, egyéni, tudományos és különféle társadalmi célokra

2.3.1. biológia határozó célú ábrázolások

2.3.2. természet- és műszaki tudományos dokumentáció

2.3.3. társadalomtudományi dokumentáció (szociofotó)

2.3.4. közigazgatási dokumentáció (személyazonosítás)

2.3.5. régészeti dokumentáció



2.3.6. makett és modell tárgy építészeti és ipari célra; bábu (pl. kirakati) kereskedelmi/reklám és egyéb célra

### 3. tények értelmezése és magyarázata

3.1. értelmező, magyarázó, szemléltető (gépi és szoftveres segédletű, szabadkézi) ábrázolás (tervezési céllal is)

3.1.1. forma, szín, felület, fényhatás; szerkezet-felépítés jellemzői

3.1.2. folyamatban megjelenés, mint

működés

használat

természeti változás - biológiai, geológiai, éghajlati

emberrel kapcsolatos esemény (lefolyása) – pl. közlekedési baleset helyszínrajzi ábrája

3.2. elvont szemléltető – illusztratív és kísérleti ábrázolás, ábra (nem vizuális tartalmak vizualizálása), gépi és szoftveres; szabadkézi

3.2.1. figuratív és nonfiguratív elvi ábra

mint pl. útvonalrajz tájékoztató célra, atomszerkezet magyarázata természettudományos célra

3.2.2. pszichológiai kísérletek ábrái; nonfiguratív ábrázolás a kép vizuális összetevőinek tanulmányozására

3.2.3. grafikon, diagram – különféle természet-, műszaki- és társadalomtudományi célokra, ipari, kereskedelmi és egyéb (pl. reklám) célokra

4. biológiai-fizikai-kulturális életszükségletek tárgyi kielégítése, egyedi és széria; tárgyasult alkotás és dizájn

4.1. díszített és díszítetlen használati tárgy családi és egyéni célra, csomagolása

4.1.1. köznapi rögtönzött (mint pl. a facsemete kötözésére alkalmassá tett karó)

4.1.2. edény, bútor, öltözet, stb. (kézmű és szériatermék; tervezés is), dizájn – divat is

4.1.3. szöveg, hang-, kép- és multimédia tároló tárgyak

4.2. műszaki tárgy, gép, munkaeszköz és védőcsomagolása

4.3. díszített és díszítetlen építmény – családi/egyéni és különböző társadalmi intézményekhez és csoportosulásokhoz tartozó céllal

4.4. épített környezet – családi/egyéni, csoport és társadalmi céllal

kert, udvar, telek, farm, település, úthálózat

4.5. szűkebb-tágabb környezet vizuális összehangolása, dizájn – divat is

egyéni és cég-jellegű lokális célokra; globális célokra

## 5. tájékoztatás

### 5.1. tájékoztató-információközlő ábrázolás

mint pl. magyarázó ábrák tájékoztató szerepben; sajtófotó

### 5.2. tájékoztató jelrendszerek, piktogramok

testjelek rendszere személyközi kommunikációs célra, jelrendszerek térképészeti, közlekedési, menetrendi, mobiltelefonos, számítógépes és más célokra

### 5.3. tulajdon, hovatartozás közlése

címer, zászló, védjegy, pecsét, billog, mesterjegy, embléma, cégjel

## 6. jelölés

### 6.1. nonfiguratív vizuális jel

irány (nyíl, kéz/ujj kinyújtása), tagadás, tiltás, írásjel-betű, szín-színezés

### 6.2. szimbólum (testi jelölésekkel is)

### 6.3. jeltárgy

## 7. reklámozás

### 7.1. csomagolás/on

kereskedelmi célú, kultúra célú (pl. könyvborító)

### 7.2. plakát, szórólap

kereskedelmi, kulturális, politikai

### 7.3. dekorációban

kereskedelmi, kulturális, politikai

### 7.4. divatfotó

### 7.5. személyes kompetenciák, eredmények portfóliója (képanyaga)

## 8. lelki szükségletek kielégítése: emlékezés, hitélet, kegyelet, díszítés és más lelki

funkciók, társadalmi-közéleti és családi-egyéni célra

### 8.1. társadalmi szinten, nyilvános

8.1.1. emlékmű és köztéri történelmi szobor

8.1.2. oltár (építmény, tárgy, képzőművészet), kegytárgy

8.1.3. plakett, érme

8.1.4. társadalmi szerveződés vizuális arculata (internetes honlap is)

### 8.2. társas élet célját szolgáló (család, barátság, céges/munkatársi kapcsolat és más közösségi helyzetek), egyedi és sokszorosított

8.2.1. képes üdvözlőlap (ünnep, kitüntetett esemény, utazás)

8.2.2. meghívó

- 8.2.3. étel-ital tálalás és teríték, ünnepi díszítés, dekoráció
- 8.3. családi és egyéni szinten, egyedi és sokszorosított
  - 8.3.1. emlékfotó, emléktárgy
  - 8.3.2. kegyeleti tárgy
  - 8.3.3. dísz tárgy, ajándéktárgy
- 8.4. egyéni szinten, egyedi és sokszorosított
  - 8.4.1. kabalatárgy
  - 8.4.2. ékszer
  - 8.4.3. testfestés
- 9. élményadás/szerzés, érzelmek, gondolatok ébresztése, életérzés, világlátás, személyes én kifejezése (intimitás és nyilvánosság)
- 9.1. színjátékhoz, filmezéshez, más komplexitáshoz (pl. internet), társadalmi rendezvényhez kapcsolódva (általában egyedi)
  - 9.1.1. díszlet, kellék
  - 9.1.2. színpadkép-, játéktér-terv
  - 9.1.3. jelmez, maszk
  - 9.1.4. testbeszéd (mozdulat, mimika, gesztus) képisége
  - 9.1.5. báb
  - 9.1.6. fényhatások
  - 9.1.7. képregény-rajz, animációs filmek képei, mozgóképsor, mozgófilm-kép (sokszorosított)
  - 9.1.8. heppening, performansz, akció, ... (állóképként: látványelemei)
  - 9.1.9. a test vizuális arculata
- 9.2. nem vizuális alkotásokat illusztrálva (kifejezés-típus vagy dominancia esetén)
  - 9.2.1. miniatúra, iniciálé
  - 9.2.2. szépirodalmi illusztráció
- 9.3. több vizuális alkotástípus összekapcsolódásában
  - falfestmény, mozaik, pannó, üveglak
- 9.4. homogén vizuális alkotásként
  - 9.4.1. látvány alapján vagy látványszerűséget idézve
  - 9.4.2. figuratív vagy nonfiguratív
  - 9.4.3. élmény, hangulat vagy ismereti alapú
  - 9.4.4. emlék/történetiség vagy fikció kifejezése
  - 9.4.5. technikai alapokról és dimenzionáltság szerinti tagolás:
    - táblaképfestmény, egyedi grafika, sokszorosító grafika, fotó, graffiti, szobor, ready made, objekt, environment, térkonstrukció, body-art, konceptuális mű, land-art, stb.

Magyarázatok, jegyzetek a rendszer egészéhez és egyes elemeihez:

1. A jegyzék nem teljes, de jól érzékelhető belőle, hogy míg a képalkotásokat általában csak a vizuális művészeti ágakat illetően szokásos rendszerezni, addig nagymértékű változati sokaságukban sorakoznak az egyéb képfajták. A képfajták sokasága rádöbbsenhet bennünket arra is, hogy az, amit hagyományosan és szűkre szabottan képzőművészetnek szokás nevezni, milyen szerény helyet foglal el a vizuális alkotások között.

2. Több okot sorakoztatok a művészet fogalmának háttérbe szorítása mellett. Mint alkotási cél természetesen a rendszert képző elemek között a helye, de mint a vizuális alkotások „minősítő” tényezője nem játszik szerepet. A művészi-nem művészi kérdésnek sem megítélését, sem valamilyen megítélés mentén történő használatát ez a dolgozat nem vállalta fel.

A művészet értelmezése koronként változik, ez is oka, hogy amennyire lehet, kerülöm a fogalom használatát az általam felállított képtipológiában. A régebbi civilizációk korabeli képalkotói cél- és szándék-közegeiből kiszakított vizuális alkotásokat a ma embere előszeretettel nevezi „művészet”-nek, ezzel fejezve ki a régmúlt iránti megbecsülését, így jószándékkal nemesítve és felmagasztosítva azokat. Vagyis művészetként kezelünk olyasmit, ami az alkotás korában a párhuzamosan használt művészetfogalomhoz képest nem volt az – vagy a fogalom eleve ismeretlen volt. Másrészt úgy gondolom, hogy az a valami, amit művészetnek nevezünk, a szériatermékek dizájnja és az ember – „művészi” képzettségtől független – kreativitása okán sokkal több emberalkotásban benne van, mint amit a ma konvencionálisan használt értelmezésben művésztípusunk gondolunk.

Összefoglalva a kérdést: a rendszer csoportjaiba egyformán beletartozik a kisgyermek és a felnőtt, a művész és a nem művész, a szakértő és a nem szakértő alkotása. A rendszer egésze érzéketlen az alkotó életkorára és professzionizmusára.

3. A képalkotói célok szerinti csoportok tipikus vizuális jellemzőkkel bírnak, a célok ismerete mellett elsősorban ezek alapján tudjuk az egyes konkrét alkotásokat csoportba sorolni. A vizuális jellemzők alapvetően ábrázolási konvenciókból és más társadalmilag és technikailag meghatározott összetevőkből képződnek.

4. Az 1.2. pont alatt a „szabad szemmel nem látható” úgy értem, mint eredendően nem láthatót, mint ami az emberi érzékelés számára más érzékszervi úton jelent információt; más irányból közelítve, mint anyagi jelenség egyébként természetesen látható lenne, azonban általában vagy a képalkotás pillanatában a szemmel történő érzékeléstől elzárt, azaz: a Föld mélyében zajló földrengéses folyamatokról például a felszíni elmozdulások vagy a kísérő hangok adnak áttételes információt, de direktben nem látjuk.

A fentebbi rendszer 9 vizuális alkotáscsoportot, és összesen 27 nagyobb típust vagy típuscsoportot tartalmaz. A típusváltozatok számossága megítélésem szerint ezres nagyságrenddel mérhető. A képek számossága már mérhetetlen és mind a típusok száma, mind a képszám manapság is folyamatosan tovább növekszik.

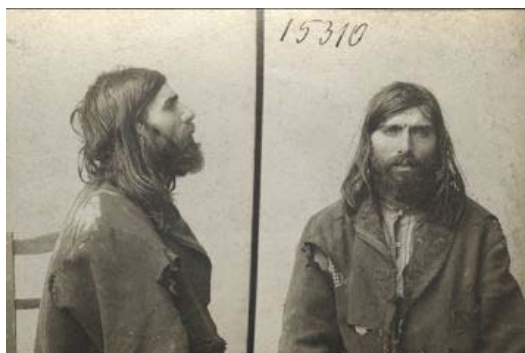
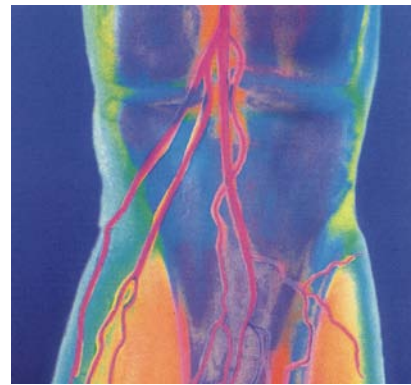
Az alaptípusok és a változatok széleskörűségére figyelve a következőkben bemutatok néhány alkotást, illetve alkotásokkal szemléltetek egyes típusjellemzőket vagy a típusba sorolással kapcsolatos problémákat.

Ez így a fejezet tartalmainak szűkös szemléltetése lesz, de a képegyüttállásokra történő egyszeri rápillantással a gondolkodás, értelmezés számára meggyőzően mutatkoznak meg a vizuális tényezőkből és egyéb jellemzőkből összeálló karakterek. Gazdagabb képanyag pedig a rendszer és az egyes típusok érzékletes megmutatására a dolgozat mellékleteiben áll rendelkezésre.

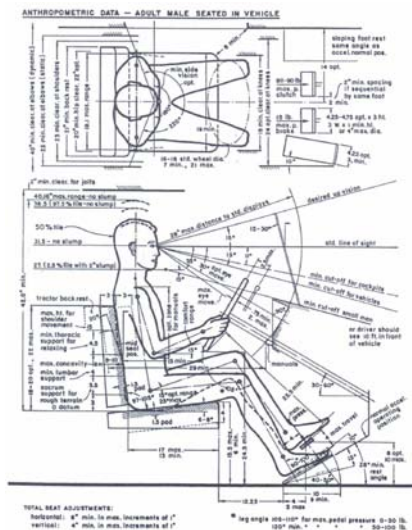
A képalkotó tényezők differenciált, eltérő szempontokból összeálló komplexitásában az ábrázolási téma rögzítése megkönnyíti az alkotások összehasonlításában a csoportjellemzők cél és vizuális jellegzetességek szerinti meglátását. Ezt az összetevőt választom a válogatás alapjaként és legyen a téma: az ember.

4.3.1. Az agy visszeres öbleit bemutató preparátum.  
Forrás: Abrahams, 19. p.

4.3.2. Röntgen kép - érröntgenezés, kontrasztanyaggal.  
Forrás: uaz, 217. p.



Látványhű ábrázolások. 4.3.3. Bűnügyi fotó. 4.3.4. Bűnügyi fantomkép. 4.3.5. Igazolványkép. (Szabályok szerint készül, közülük a legfontosabbak: a kép mérete, a fej állásának meghatározása, a megvilágítás módja.)



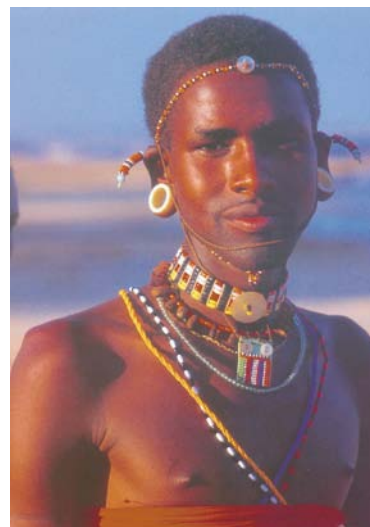
4.3.6a-b. Látványszerű ábrázolás, kirakati baba – sorozatgyártással előállított makett-jellegű tárgy.

4.3.7. Magyarázó ábra - az ember antropometriai méretei (A. Dreyfuss nyomán.) (Forrás: Király 1994, 93. p.)



4.3.8. Tájékoztató – reklám beütéssel. Sajtófotó. (Forrás: Nők Lapja)

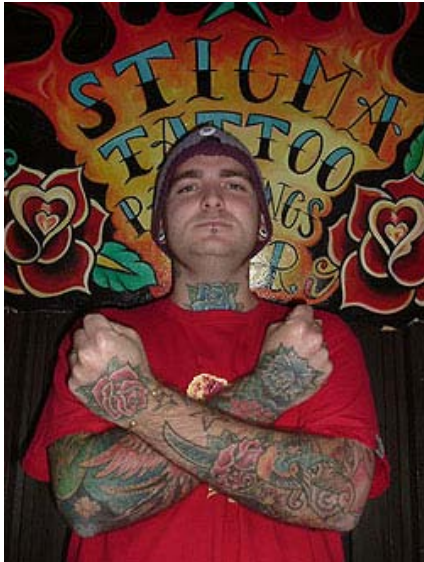
4.3.9. Gyógyszer reklám beleépített szemléltető ábrával. (Forrás: Patika Magazin.)



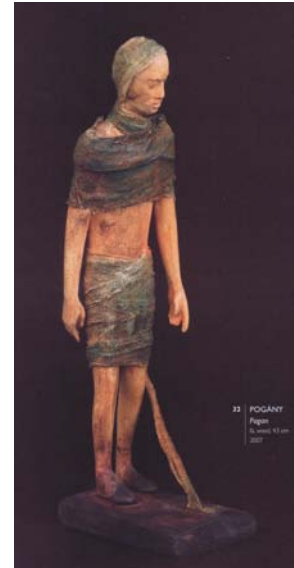
4.3.10. Divatfotó. 4.3.11. Emlék – (vagy alkalmi) fotó, családi célra, amit aztán a család fotóalbumában az interneten nyilvánossá tett. 4.3.12. Testdíszítés – ékszerekkel. Ifjú maszáj harcos. Forrás: Salza, 33. p.



4.3.13. Testfestés egyéni célra.



4.3.14. Testdíszítés - tetovált test. 4.3.15. Jelmez használata valamely rendezvényen. 4.3.16a. Maszk-terv filmhez.



4.3.16b. Maszk és jelmez filmben. Avatar, részlet a képkockából.

4.3.17. Kisgyermek saját öröme (külső feladathelyzet nélkül) készített alkotása, 9 éves, lány. (Első közlés.)

4.3.18. Művész kifejező alkotása, szobor. József Zsolt: Pogány. 2007, fa, 43 cm.

---

Jegyzetek a 4. fejezethez:

<sup>1</sup> Sontag könyvének egyik mellékletében az alábbi fotórendszerezést közli:

„575.20 *A fényképezés területei*

aerofotográfia, légifotográfia  
asztrofotográfia  
cisztofotográfia  
csillagászati fényképezés  
fonofotográfia  
fotogrammetria  
fotomikrografía  
fotospektro-heliográfia  
fototípi  
fototipográfia  
fototopográfia  
heliofotográfia  
infravörös fényképezés  
kronofotográfia  
makrofotográfia  
mikrofilmezés  
mikrofotográfia  
mozgófényképezés  
pirofotográfia  
radiológiai fényképezés  
rádióképtávírás  
rejtett kamerás fényképezés  
röntgenfényképezés  
röntgenográfia  
spektroheliográfia  
színes fényképezés  
szkulptográfia  
sztroboszkópikus fényképezés  
telefotográfia

*A Roget's International Thesaurus* harmadik kiadásából”

(Sontag 1981, 225. p.)

<sup>2</sup> Kincses Károly fotótípológiájának egyik szempontjánál Barthes-ra utal. Az utalás lényege, hogy Roland Barthes szerint vannak stúdium, punctum és közömbös fotók. A stúdium képek intellektuális érdeklődést váltanak ki, de nem nyújtják a punctum képek „húha”-érzését. Ez az érzés azonnal belehasít az emberbe, ha egy számára fontos képpel találkozik. A stúdium és punctum típusú képek sokszorosát teszik ki a minden szempontból



---

tökéletesen érdektelen képek. (Barthes) Nem szabad azonban elfelejtenünk, hogy Barthes alapvetően művészetként kezeli a fotót, ami felett Kincses – úgy látszik – elsiklott, amikor a gondolatot átvette egyébként széleskörű fotórendszerzésébe.

<sup>3</sup> A XXV. Magyar Sajtófotó Pályázat kategóriái:

1. hír-eseményfotó, egyedi
2. képriport, sorozat
3. emberábrázolás – portré, egyedi
4. emberábrázolás – portré, sorozat
5. művészet, egyedi
6. művészet, sorozat
7. sport, egyedi
8. sport, sorozat
9. természet és tudomány, egyedi
10. természet és tudomány, sorozat
11. társadalomábrázolás, dokumentarista fotográfia, egyedi
12. társadalomábrázolás, dokumentarista fotográfia, sorozat
13. humor – zsáner - bulvár

Forrás: <http://www.sf2006.hu> [2007-11-03]

(Megjegyzés: ebben a viszonylatrendszerben természetesen a „művészet” kategória nem az ún. művészfotót jelenti, hanem a művészi alkotómunka vagy a művész személyének bemutatását.)

<sup>4</sup> Hornyik Sándor értelmezése – vélhetően fordításbeli különbségből fakadóan – a kép fogalmára vonatkozó leírást illetően eltér a Bacsó Béla által szerkesztett kötetben szereplőtől (Bacsó 1997). Ott – mint dolgozatomban korábban más utaltam rá – grafikus kép alatt a következők szerepelnek: festmények, szobrok, tervrajzok. Hornyik viszont ezt a témát a következők szerint mutatja be: Mitchell „a képi fordulatot ... a logikai-filozófiai gondolkodás felől definiálja. ... Az ilyen értelemben felfogott képi fordulat előjátéka lehetne Mitchell *Mi a kép?* című tanulmánya (1984-ben a New Literary History-ban jelent meg először, de olvasható az 1986-os *Iconology* kötetben is), amelynek alapján fogalmat alkothatunk arról, hogy mi minden tartozik hozzá a kép és a képiség diskurzusához. Mitchell grafikus (festmény, szobor, design), optikai (tükör, kivetítés) perceptuális (érzet adat, megjelenés), mentális (álom, emlék, idea, fantazma) és verbális (metafora, leírás) képekre is gondol, amikor a képi fordulatról értekezik.” (Hornyik: W. J. T. Mitchell képi fordulata.) Sajnos az eredeti tanulmányt vagy kötetet nem ismerem, és valójában az adott filozófiai vonatkozásokból talán közömbös is, számomra azonban fontos kérdés, hogy az eredetiben dizájn, azaz formatervezés vagy tervrajzok szerepelnek. Fontosságot pedig abból a szempontból tulajdonítok a kérdésnek, hogy Mitchell vajon mennyire szélesen értelmezte a „grafikus” képeket. (Mitchell 1997, 339-340. p.)

## 5. alkotástípusok és ábrázolási módok kommunikációs szerepe

*A vizuális (és a vizuális is) kommunikációt az ember létállapotának tekinthetjük. Ebből az aspektusból a látás maga egy kommunikációs színtér, amelyet nagy általánosságban egy objektív alapállapot, a vizuális úton történő megismerés, ismeretszerzés állapota jellemez. A vizuális alkotások mindig jelen vannak ezen a színtéren, minimum a funkcionális tárgyi környezet révén. A mindennapi életet és az élet funkcionális alapját jelentő értelemben az ember objektív vizuális kommunikáció részese. Erről az alaphelyzetről két irányú elmozdulással jön létre a vizuális kommunikáció másik két állapota, mégpedig a szakértő lét és az emocionális lét kommunikatív helyzeteiben. Az alkotások nagy csoportjai és egyes karakteres típusai eltérő kommunikációs helyzeteket és viszonyokat hoznak létre.*

*Az ábrázolás-típusú alkotások szakértői hozzáállást követelnek meg, ez egyfajta közös részese is a területre jellemző vizuális tudásokból. Ilyenek a műszaki és más tudományos dokumentációk, az értelmező-magyarázó ábrázolások egyik része. Ismeretkapcsolódásúak, az ember a világ értelmezését végzi a segítségükkel.*

*A tárgyi környezet a mindennapi igények kielégítéséhez járul hozzá, a létfenntartást és az élethelyzeteket szolgálja. A tárgyi világhoz az élet nyilvános közösségi tereiben a vizuális jelek, jelzések társulnak. A vizuális jel tájékoztat, utasít vagy éppen tilt. Mind a két alkotáscsoport cselekvésre ösztönzi az embert.*

*A kifejezés-típusú alkotások szubjektív tartalmak, a személy szintjén lelki funkciók kielégítésére szolgálnak, az ember belső életét, érzelmvilágát gyakorolja általuk.*

Egy másik, jellegzetesen analitikus gondolkodással a vizuális alkotásokra vonatkozóan *a kapcsolatok szerint a kommunikációs rétegek sorozatát* fedezhetjük fel. Az alkotó kommunikál alkotásának tárgyával és témájával, az alkotó a készülő művével, beleláthatjuk az alkotó a művének (elképzel) nézőjével való kapcsolatát is. Az elkészült alkotás használója az alkotással, az ábrázolás tárgyával, és az alkotóval kerül közvetlenebb kapcsolatba. Áttételesebb vi-

szonyban pedig mind az alkotóállapotban (alkotószerepben), mind a befogadás-értelmezés állapotában ott vannak a társadalmi környezethez és a világhoz kapcsolódó momentumok.

A kommunikatív viszonyok azonban nem minden alkotástípushoz kapcsolódnak azonos elosztásban. Közülük egyesek valamely alkotástípusokban megjelennek vagy felerősödnek, másokban háttérbe szorulnak. Például a modell utáni ábrázolásban az alkotó és az ábrázolás tárgya a modell révén, az utasítást tartalmazó jeleknél pedig a jel cselekvésre ösztönző tartalma miatt az ábrázolás és a néző kerül kitüntetett helyzetbe.

A rövid bevezető tartalmasabb kibontásaként néhány alkotástípus és ábrázolási mód elemzésével a hozzájuk kötődő kommunikációs jellegzetességeket értelmezem.

### 5.1. látványszerű megjelenítési mód és látványleképezés a síkon megjelenítő ábrázolásban

A látványszerű formaábrázolás és a perspektivikus térábrázolási mód szimbiózisa Európában paradigmaticus jelleggel bírt mintegy 500 éven keresztül: Giotto-tól az impresszionistákig tartott. Úgy vélem azonban, hogy kitüntetett szerepe nem szűnt meg, mert a fotóval, majd pedig a virtuális képalkotással új erőre kapott.

A középkortól táblakép- vagy falfestészetben és a grafikai lapokon ugyanúgy uralkodott, mint a legkülönbélebb más ábrázolásokban a térképeket díszítő narratív jelenetektől a szépirodalmi illusztráción át a reklámgig. A *valóság-hűség* ennek az ábrázolási módnak a hívószava, a térben megjelenő, évszázadokon keresztül az érzékelt valóság megértésének és megjelenítésének egyedül hiteles eszközét látták benne. Olyannyira beleívódott az európai ember gondolkodásába, hogy a látványszerű, a minél inkább fotószerű ábrázolás lett a kedvelt gyerekeknél és felnőtteknél egyaránt. Ezt a tényt például Kárpáti Andrea iskolás gyerekeknél végzett mérései (Kárpáti 1991) és S. Nagy Katalin művészetszociológiai vizsgálatai (S. Nagy 1982) igazolják. Nem gondolom azonban, hogy csak az elmúlt néhány évszázadban rejlik a látványszerű ábrázolási mód sikere. A látványparadigma sokkal mélyebbre nyúlik mind időben, mind az ember gondolkodásában. Civilizáció-függő szemléleti módosulásait megtaláljuk az ősi állatábrázolásokban, az ókori vizuális alkotásokban a görög, római és a kínai kultúrában is vagy például a középkori (és későbbi) japán tusfestményekben és metszetekben.

Az embernek mindig is belső igénye, hogy a látványt-megjelenítő ábrázolást úgy értelmezze, mintha az ábrázolt tárgy lenne, azaz maga a látvány, a tárgy; a naplemente vagy a virágszál. Az ősi kultúrákban a totemek és a mágiában a rontó baba ebből a jelenségből fakadnak. Úgy gondolom azonban, hogy látványszerű, „hasonlító” ábrázolásoknál ez az értelmezési jelenség

felerősödik, szinte kényszeres lesz. Másrészt pedig a látványt idéző vagy utánzó ábrázolás értelmezése könnyebb, mint a nem látványszerűeké, legalábbis az ábrázolás tárgyát és sokszor témáját illetően könnyebb. Az ember pedig szereti az egyszerűbb, kisebb ellenállást jelentő utat választani – ez pszichikailag igazolt tény. A pszichológiai kutatások szerint az ember a látványszerű-látszati ábrázolást azért részesíti előnyben, mert az értelmezés így kevesebb fáradságot követel. És bár a látszat szerint ábrázoló és így a látványt idéző kép természetesen nem azonos a megfigyelés során a tárgyról látott „belső képpel”, a közöttük lévő hasonlóság nagyságrenddel nagyobb, mint bármely más képben, így a beazonosító munka kevesebb energiát emészt fel.

Úgy gondolom ezzel a jelenséggel lehet összefüggésbe hozni azt a mozzanatot is, hogy ebben az ábrázolási módban értékképzést látunk és a szép fogalmával kapcsoljuk össze.

A látványszerű ábrázolás kedvelésének van tehát olyan oka, amely a pszichikumban keresendő. A naturális megjelenítésben a mimézisnek óriási lét-erőt tulajdonít az ember.

A szélesen értett *látványábrázolást mint ábrázolási módot* – úgy vélem – szükséges megkülönböztetni legalább *három válfaja* szerint. Az egyik olyan látványszerű megjelenítés, amely *közvetlen megfigyelés nélkül*, más ábrázolások, szóbeli leírás vagy elképzelés alapján készül, van konkrét megfigyelésen alapuló látási előzménye, de ez az alkotónak nem áll közvetlenül a rendelkezésre. A másik változat *a tárgy folyamatos megfigyelésével* készül, ilyenkor az alkotó folyamatosan összeveti a készülő képet az ábrázolás tárgyával. Az utóbbit szokás modell vagy látvány utáni ábrázolásnak nevezni, amit az ábrázolási célok még tovább differenciálnak (ezzel a 6. fejezetben foglalkozom részletesebben). A harmadik válfaj pedig olyan látványszerű ábrázolás, amelynek rész-elemeit, összetevőit illetően vannak látványelőzményei, ezekből építkezve készül, azonban az eredmény *sohanemvolt látványiságot jelenít meg*. Ez az ábrázolási változat úgy teremti meg a látvány illúzióját, hogy az ábrázolás tárgya az alkotáson kívül nem létezik. Az elképzelés alapján készülő látványszerű ábrázolás speciális válfaja a virtuális valóság képisége a szórakoztató játékoktól a műszaki tervezésig.

A Nürnbergi bibliában annak az ábrázolás-változatnak fedeztem fel igen találó példáját, amely közvetlen megfigyelés nélküli, de a valóságos tárgyra vonatkozó elemeket mégis tartalmaz. A történeti körülmények alapján úgy gondolom, hogy csak szöveges leírás alapján készülhetett a biblia ószövetségi részében a Makkabeusok első könyvéhez rajzolt (metszett), harci elefántot is ábrázoló kép<sup>1</sup>. Kevés hiteles mozzanatot tartalmaz, ilyenek a testméret, a hosszú ormány, de a testalkat és az egyes testrészek anatómiai hibái, illetve az állatnak kölcsönzött emberi mimika igazolja, hogy alapvetően az ábrázolás tárgyának szemlélése nélküli

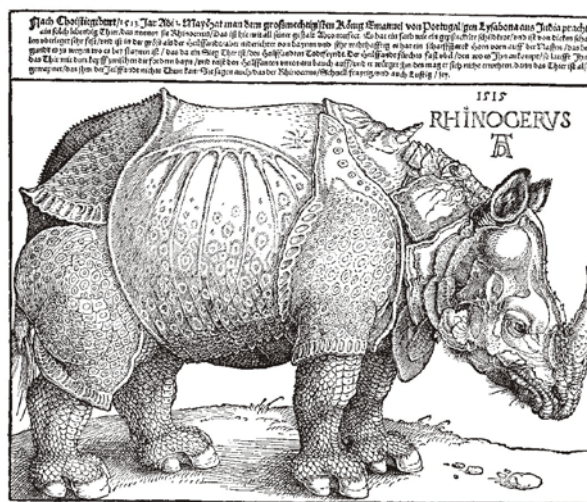
munkáról van szó. Ez az ábrázolásbeli jelenség nem ritka. Mivel a korabeli Európában kuriózumnak számítottak az egzotikus állatok, sokszor elmesélések és leírások alapján ábrázolták őket.

Ebbe a körülményegyüttesbe illeszkedik Dürer orrszarvút ábrázoló fametszete is. Dürernek azonban vélhetően rendelkezésére álltak olyan képek, amelyek az állatot elfogadható hitelességgel ábrázolták, „csak” a metszet alapját jelentő saját rajz elkészítéséhez hiányozhatott a közvetlen modell. Életrajzának kutatói megállapították: az ábrázolás anatómiailag hibás, de ez nem az alkotó megfigyelésbeli pontatlanságából, hanem a közvetlen megfigyelés hiányából következik. (Dürer az a művész, akit nagyra értékelnek növények és állatok hiteles, a mimézis legmagasabb szintjén álló tanulmányozó ábrázolásai miatt is; ilyen például a sokat idézett nyúl- és gólyaábrázolása.)



5.1. Látványt idéző ábrázolás – szöveges leírás alapján, a tárgy közvetlen megfigyelése nélkül.

Harci elefántot ábrázoló részlet egy ösnyomtatvány miniatúrájából. Forrás: Nürnbergi Biblia, II. kötet, 1483. (Teljes kép a dolgozat 1. sz. mellékletének 1483 17 r1 jele alatt megismerhető.)



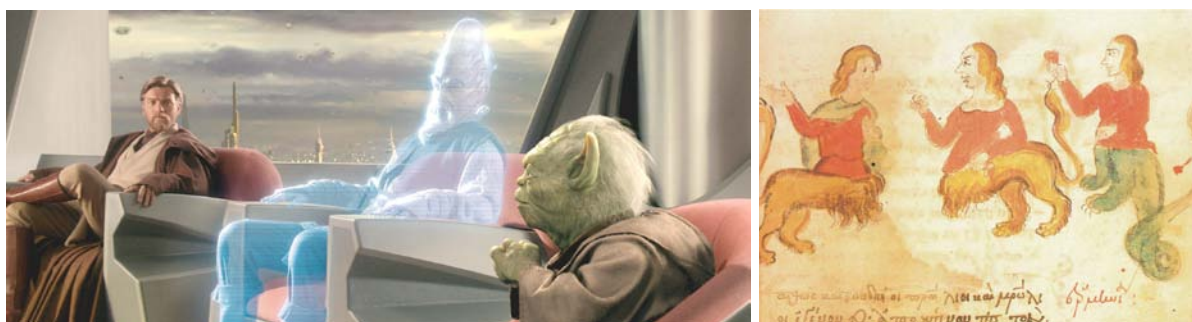
5.2. Látványt idéző ábrázolás – vélhetően a tárgyat ábrázoló képek és szöveges leírás alapján, de közvetlen megfigyelés nélkül.

Albrecht Dürer: *Orrszarvú*, 1515, fametszet, 212x300 mm. Forrás: Fenyő, 1971, 33. kép. Részlet a metszeten olvasható szövegből: „Krisztus születése után, az Úr 1513. évének május első napján egy ilyen élő állatot hoztak Indiából Lisszabonba Emánuelnek, Portugália nagyhatalmú királyának. Ők úgy nevezik: rinocéroz. Íme itt látható teljes alakjában ábrázolva ... a testét nagyon kemény redők borítják...” (A kép a dolgozat 1. sz. mellékletében 1515 1M jelzés alatt található, ott olvasható a teljes szöveg nyersfordítása is.)

Ha az ábrázolási mód a látványszerűséghez közelít, különösen ha annak tökéletes illúzióját adja, akkor modell utáni ábrázolási helyzet nélkül is a néző gondolkodásában az ábrázolt tárgyra úgy hat vissza, hogy azt – legalábbis rövid időre – létezőként aposztrofálja. Ezzel teljes beleélésre ad lehetőséget – mint ahogyan sohanemvolt lényeivel és látványaival elringatja



nézőit korábban a „Csillagok háborúja” című film vagy mostanság például az „Avatar”. Ha az ábrázolási mód nem látványszerű vagy kevésbé az, az ábrázolás életszerű-hihetősége is csökken, nem hat úgy, mintha az ember életterébe tartozó lenne, ellenkezőleg: önmagába zárt képi világként érvényesül. A plasztikus hatásokat nélkülöző ábrázolási móddal megjelenített mitikus lény – a mozgás, a cselekvő tevékenység és az élőlényként mutatkozás más összetevői ellenére – kevésbé hihető. Ezekben az esetekben – mint például az ókori egyiptomi ábrázolás, vagy a magánmitológiákat építő 20-21. századi alkotók – az ilyesfajta hitelteremtés nem is ábrázolási cél, a hitelességet az alkotásban más teremti meg: az élet-valóságaként-mutatkozás háttérbe kerül az öntörvényű-képként-mutatkozás ellenében.



5.3. Látványszerű ábrázolási módszerrel megjelenített fantázialények.

5.3a. A létezés illúzióját keltő maszk és digitális manipulációk filmben. Filmkocka a Csillagok háborújából.

5.3b. Állat-altestű fantázialények realiztikus eszközökkel megjelenítve. Zsámboki-kódex.



5.4. A látványszerű ábrázolási mód eljárásait többé-kevésbé nélkülöző fantasztikus lényábrázolások.

5.4a. Anubisz, a sakálfejű isten ábrázolása egyiptomi festményen. (Halottak könyve.)

5.4b. El Kazovszkij fantázialényekkel benépesített világa.

„További adalékok az utolsó állat és a ruméliai csillag történetéhez II.”, részlet. 1990, Műcsarnok.

A látványszerű ábrázolás illúzióteremtés, az „olyan, mintha ...” érzetét kelti – mintha ténylegesen látnánk, mintha valóságos lenne, akárha meg is foghatnánk. Számos korban és a legkülönbözőbb vizuális alkotástípusban használták ezt az ábrázolási módot. A barokk korban a falfestészetben azonban olyan megdöbbentő erejű hatásokat értek el, amelyek az érzékek becsa-

pásához vezettek. A látványszerű alaki formáltságon, az árnyékolás plasztikus hatásának alkalmazásán kívül a görbült felületen a nézőpontnak megfelelően alakított térábrázolást is az eljárás részévé tették.



5.5a-d. Illúzióteremtő ábrázolás, térhatás keltése síkfelületen barokk falfestményben.

Természetesen a boltozat jelenetes kompozíciója is látványszerű illúziót kelt (v. ö. a 8. fejezetben közölt kép), azonban most csak a fal síkjának díszítő festésében nézzük meg ezt a módszert. Kizárólag a fal tövéből, tehát általában nem használt nézőpontból leplezhető le a „csalás”. Eger, a Líceum kápolnája. (A fotók a restaurálás előtt készültek, Sándor 2005.)

A látvány illúziójának megteremtésében viszonylag új keletű a *digitális technika* használata, ahol speciális szoftverek segítségével építenek virtuális világokat. Történetileg azonban a *fotó* technikája és képalkotó módja korábbról a látványparadigma hordozója.

Az illúzióteremtő festői látásmód és a festői témaválasztás máig hatással van az egyébként is látványleképező-jellegű fotóra. A korai fotóelemzők közül már *Barthes*, *Ivins* és *Sontag* is foglalkozik a fotó és az ábrázolt viszonyával. Megállapítja, hogy a fénykép nem különbözik az ábrázolt tárgytól, „vagy legalábbis nem első látásra és nem mindenki számára különbözik tőle.” (Barthes 1985, 9. p.) A fotó „magával ragadja” az ábrázoltat, és „összenő” vele.

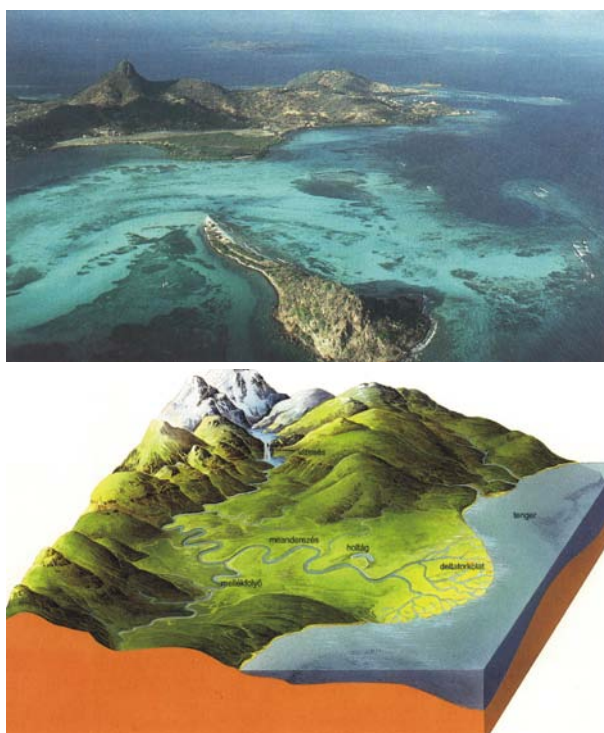
Ma a fotót mindenki készíti és a legkülönbözőbb célok érdekében használja. Képalkotó eljárásként behatol a legtöbb képterületre, típusba. Ráadásul – úgy vélem – igen *erősen hat a nem fotó-típusú képváltozatokra*: látszati-fény-árnyékkal modellált, tónusos, plasztikus hatást keltő



jellegzetessége rányomja bélyegét sokféle ábra megjelenési módjára. Mindez persze összefügg a csúcstechnológiát alkalmazó, azaz a rajzolt-festett képanyagokat romlás nélkül kivitelezni képes nyomdatechnikával is, amikor a színes és magas felbontással dolgozó nyomdatechnika a teljes kiadványvilágot uralja a bulvárlapoktól és közkeletű magazinoktól a gyerek-könyvekig és tudományos könyvekig.

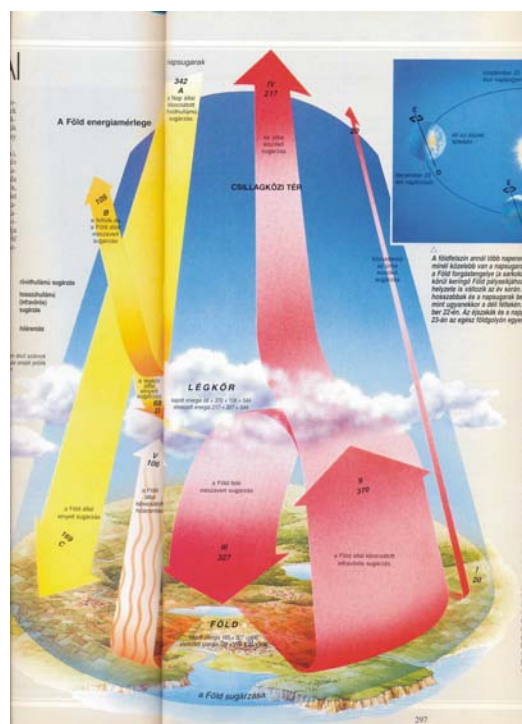
A rajzolt kép ugyanis manapság – és itt az ábrák területe a meglepő – naturális, azaz látványt idéző karaktert ölt, illúziót teremt. Teszi ezt teljes absztrakcióknál is, amikor a nonfiguratív ábrázolás naturalista kimunkálású felületekkel társul. A *mintha teret látnék* illúzióját teremti meg, létezőként feltüntetve a nem létezőt. Az ilyen illúzióteremtő képek különösen dömpingszerűvé a digitális technika segítségével váltak, mert a szoftveres készletekből könnyen, gyorsan előhívhatók és speciális igényeknek megfelelően manipulálhatók.

Bármely kiadvány, könyv sok színes fotóval és fotóhatású rajzzal sokkal tetszetősebb, kelletti magát. Az ábrázolási célokat ugyanakkor sok esetben jól szolgálná az egyszerű fekete-fehér vonalrajz is. (De az egyszerű vizuális elemrendszert használó ábrázolás nagyobb áttételt kíván, gondolkodni kell(ene) rajta – a látványszerű ábrázolás megkímél bennünket a gondolkodás fáradságától.)



5.6. Látványszerű ábrázolás leképező technikai képként, azaz látványfotó pillanatfotós rögzítéssel. (Téma: a Karib-tenger keleti része.) Forrás: A Föld nevű bolygó. 129. p.

5.7. Látványszerű ábrázolás szabadkézzel (itt most téries metszettel társítva). (Ábraaláírás: A folyó útja a hegyekben fekvő forrásvidékétől a torkolatáig.) Forrás: u.az 18. p.



5.8. Nem látványi elemekben is látványszerű hatásokkal manipuláló, vélhetően digitálisan (is) alakított ábrázolás. (Az ábra témája a Földet érő sugárzás.)

Forrás: Teremtő erők, 1998, 296-297. p.



Ma akár látványi-tárgyi elemek nélkül lehet az ábrázolás naturális-hatású. Síkok és nyilak, felületek, geometrikus formák csavarodnak, ívelődnek a térbeliség illúzióját keltve szöveges tartalmak vizualizálásaiban. A digitális technika készen kínálja az ilyesfajta plasztikus hatású formációkat – egyetlen kattintással elővarázsolhatók.

A naturális látványidézés bőbeszédűsége mellett mégis egyfajta szűkszavúság jellemzi az ábrák világát, talán csak gyerekeknek szóló könyvekben maradt meg az elbeszélő-mesélő jelleg. Az ábrák önmagukra figyelők lettek, nem tűrik más terület bevonását: a térkép vagy az alaprajz nem szólít meg érzéseket – mint tette évszázadokon keresztül a hozzá társított ábrázolásokban –, hanem szárazon önmaga marad.

Sontag a fotó elterjedésében és tömeges használatában a fogyasztói magatartást látja meg. Az ember szabadon fogyasztja a képek és az áruk tömegét. Ehhez hasonlóan mindent le akar fényképezni, az ember ma fotókényszerben él és ez a fogyasztói magatartás szerves része. „Fogyasztani annyit tesz, mint elégetni, fölélteni – ezáltal létrehozni készletek feltöltésének szükségességét. Azzal, hogy képeket készítünk és elfogyasztjuk őket, mind több és több képet igénylünk.” (Sontag 1981, 200. p.) Ez pedig már nem más, mint a fotózás birtokbavételként való megélése, többszörösen is: fogyasztói birtoklás, a tárgy vagy személy birtoklásának pótléka, *a fizikai ott lét tapasztalását helyettesítő* ismeretek birtoklása.

Az ember manapság mindent meg akar figyelni, minden eseménynek tanúja kíván lenni – mindent látni akar. Ennek az igénynek a kielégítésére fejlesztette ki napra- vagy órára-készre a sajtót és a televíziót, percre-készre az internetet. Ezek a közvetítők pedig folyamatosan viszhatalnak és tovább növelik, csillapíthatatlanná teszik az ember látnivalók iránti igényét. Azonban nemcsak tanú kíván lenni, hanem saját látványait folyamatosan maga mellett akarja tudni: az olcsó boxgépek 1920-as évekbeli elterjedésével, majd a 80-as évektől az egyre olcsóbbá váló digitális fényképezőgépekkel az ember a fotókép-gyűjtő szenvedély rabja lett.

A fotó hagyományos funkciójának sokan a pillanatörögzítést tartják. „A Fénykép gépiesen megismétli azt, ami a valóságban soha nem ismétlődhetné meg.” - írja Roland Barthes. „Az ilyen képek ... alkalmasak rá, hogy elbitorolják a valóságot, hiszen a fénykép nem csupán kép (mint ahogy a festmény is kép), nem csupán a valóság értelmezése, hanem nyom is, a valóság közvetlen lenyomata, akár a lábnyom vagy a halotti maszk.” (Sontag 1981, 174. p.) A soha-meg-nem-ismétlődő megörökítésében és a nyomhagyó megörökítettségben rejlik a fotó sikerének legfőbb titka is.

A fotó leképező ábrázoláson (is) alapuló sikertörténete, avagy amit Ivins, Sontag és Barthes fotószerű látásról ír, lehet, hogy nem más, mint egyszerűen a látás legjellemzőbb tulajdonságával való egybeesés, avagy a látás maga ...

Úgy gondolom, hogy a fotó elterjedésének hatásaként (is) értelmezhető, hogy a vizuális művészet a 19. század végére szakított a látványszerű ábrázolás néhány évszázada uralkodó hagyományával. Ugyanakkor azt látom, hogy a nem művészi képi világ meg éppen ezt az ábrázolási jellegzetességet fejlesztette ki azzal, hogy az ábrák látványokat idéző formát kezdtek magukra öltetni. Egyfajta fotós attitűd uralkodott el az alkalmazott képek világában – vagyis *a látványparadigma egy másik szinten tovább hódít*.

Lehet, hogy a számítástechnika hatására pedig egy újabb képstílus, avagy ábrázolási stílus kialakulásának tanúi vagyunk, amely a fotó és a nem fotó, a fotó és a szabadkézi vagy szoftveres manipuláció szimbiózisából születik meg – csak ennek a jellemzőit még nem vagy alig látjuk.

## 5.2. technikai vizuális alkotások a tudomány és az egyén szolgálatában

A *technikai vizuális alkotások* művészetekben és általában az ember életében betöltött szerepének vizsgálata valahol akkor kezdődik, amikor *Kepes* először 1944-ben megjelent könyvében a *rózsaszál röntgenképét*, felületek *mikrofotóját* vagy *mozgó fények képét* közli. De akár még korábban, amikor *Moholy-Nagy* elkészíti a *Fény-tér-modulátort* vagy leírja a *tipofotót* és megírja-tipografálja-rajzolja-kollázsolja film-forgatókönyvét.

De a téma kifejtéséhez a kezdeteket talán nem is annyira fontos keresgelnünk.

A *Nyíri Kristóf* által felállított kultúraperiodizációban ma a *multimédia számítógépes használata* jelenti az információszerzés, más megközelítéssel a kultúra létrehozása és a műveltség-szerzés, a tanulás alapvető módját. A multimédia és a számítógép pedig a vizualitás irányából a *technikai képeket*, azok válfajait építi be sokérzékletet összeszervező jellegzetességébe.

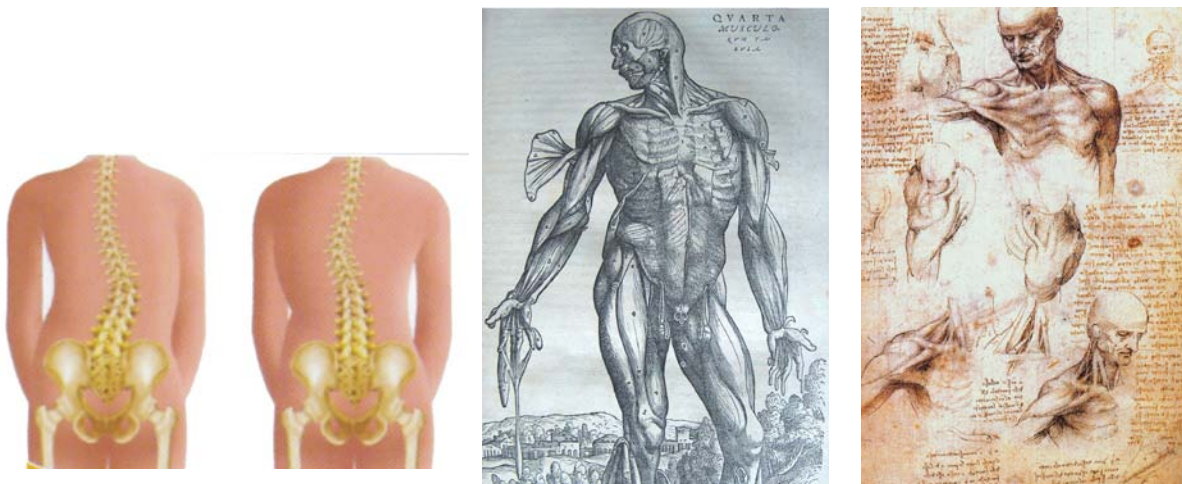
Míg korábban majd egy évszázadon keresztül a fotó emberben, képértelmezésre gyakorolt hatása volt kurrens kultúraelméleti vagy filozófiai téma, ma ez a megközelítés általában a technikai képekkel kapcsolatban figyelhető meg. A *technikai képek társadalmat és gondolkodást formáló hatása* mostanában a legkülönbébb területen dolgozó szakembereket, kutatókat foglalkoztatja.

A technikai képek gondolkodásformáló hatásával foglalkozott például a Mindentudás Egyetemén elhangzott *Test, kép, anatómia* című előadáshoz kapcsolódó szakmai fórum.

A résztvevők a művészetek és tudományok közötti átjárásokat és határterületeket vizsgálták. Egyetértettek abban, hogy a reprezentáció és a tudományos megismerés összetartoznak, a tudás része lesz a képalkotás, a képalkotó technológia, „amellyel nemcsak rögzítik az eredményeket, de amely tovább is vezet, úgyszólván strukturálja a kutatói érdeklődést”. Az anatómia területéről példaként hozták *Leonardo-t*, aki egyszemélyben boncolt és készítette anatómiai rajzait, *Vesalius-t*, aki ezzel ellentétben professzionális rajz- és fametszőművészt alkalmazott felfedezéseinek rögzítésére és *Szentágothai* professzort, aki az orvosegyetemen az anatómiai rajz oktatását igen fontosnak tartotta. Egyikőjük kiemelte a manuális rajz szerepét (szorgalmazva a rajzolás közismereti tantárggyá válását), mivel „a technikai képek - a fotográfia, a film, a digitális kép - elterjedése visszaszorítja a rajzolásban még meglevő közvetlen manualitást, és megváltoztatja a figyelem természetét is”.<sup>2</sup>

Ugyanakkor elgondolkodtató, hogy vajon „a figyelem természetének változása” nem egy természetes folyamat része-e. Vajon a másféleképpen szerveződő figyelem rosszabb, hiteltelenebb tudást eredményez-e, a technikai képeket használó tudós kevésbé lesz-e eredményes, azaz minőségi romlás tanúi lennénk – vagy egyszerűen csak arról van szó, hogy másféleképpen alakul a kutatói gondolkodás (és általában az ember gondolkodása).

Egyetlen egészen új *technikai kép* adalék az előzőekhez: Kanadában virtuális mintaembert alkalmaznak az orvostanhallgatók oktatásában, ahol a mintaemberrel a betáplált adatok alapján konkrét páciensek konkrét betegségeit valósághűen szimulálják.



5.9. Anatómiai ábrázolások tudományos-oktatási célra.

5.9a. A tudós maga rajzol – Leonardo. Leonardo da Vinci: Férfiváll anatómiai rajzai, 1509-1510 k. Toll, tinta, 29,2 x 19,8 cm. Forrás: Zöllner, 82. p.

5.9b. Az orvos-tudós rajzóval készített az ábrázolásokat – Vesalius. Jan Steven van Calcar: Izomember, felületes izomréteg lebontva, részlet az egész alakos rajzból; fametszet, 1543. (Fotóreprodukció: Sándor.)

5.9c. Az orvostanhallgatók orvosi virtuális mintaember segítségével tanulnak: „egy kanadai egyetemen ... A szemléltetés csúcsa, a CAE nevű készülék olyan egyesített komputer- és vetítőrendszer, amelybe betáplálják az emberi test külső és belső felépítését egyaránt bemutató háromdimenziós színes ábrákat.” 2008.

Többen negatív hatást látnak a technikai képek terjedésében. Ez érződik *Peternák Miklós* megfogalmazásában is a „képi fordulat”-ról adott interjújában. A technikai képeknél „a teremtő szemnek, agynak, kéznek, úgy, ahogyan korábban volt, ... nincs közvetlen szerepe a képcsináláshoz” – mondja. A képtörténet és a természetes úton létrejövő képszerű jelenségek három alaptípusát különbözteti meg, ezek: „a vetült árnykép, a lenyomat és a tükör”. Innen szemlélve a fotográfiát inkább hozzájuk, mintsem a festészethez vagy a szobrászathoz hasonlónak látja. A fotóval tömegessé és mértéktelenné vált a „képfogyasztás”, ami ellen tenni kell: „Annyira erős és túlburjánzó a minket körülvevő képi közeg, hogy azt nem lehet túlkiabálni. Vagyis visszább kell venni: kézzel rajzolt, szöveges, kicsit elrajzolt, minimalizált irányba.” (Peternák /Képi fordulat)

A technikai képek az ember mindennapi életében, a szórakozásban és a médiában uralkodóvá váltak, *átszövik életünk minden mozzanatát*. Megszámlálhatatlan képfajtájuk kapott szerepet a tudományokban a csillagászatától a kémiai/fizikai anyagvizsgálatokon át az orvosi diagnosztikáig. Ott vannak a művészetekben számos új művészeti műfajként és jelen vannak a mindennapokban. Az áruházakban és a közlekedésben a (tér)figyelő kamerák révén, a városban, a múzeumban és számos más közintézményben a teleképekkel, az utazások során és a családi életben a digitális kép- és filmkészítő szerkezetekkel – és a televíziózásról, a házimoizásról vagy az internetes honlapkészítésről még nem is beszéltem.

Hogy kell-e küzdeni ellenük – nem hiszem. Inkább a velük való élni tudást (bánni tudást, a használatukat) kell az embernek folyamatosan tanulnia és megtanulnia.

*Vilém Flusser* „A fotográfia filozófiája” című írásában a két kezdő fejezetben foglalkozik a *kép* és a *technikai kép* fogalmával, mibenlétével. Megközelítésmódja mindkét kategóriát illetően tehát óhatatlanul is a fotó-kép irányából történik. Flusser meghatározásában „Technikai kép az, amit apparátusok hoznak létre.” A fotóval kapcsolatban kissé óvatosan fogalmaz: „Az apparátusokat általában jellemző tulajdonságok – egyszerű, embrionális formában – feltehetően megvannak a fényképezőgépben is, és kielemezhetők belőle.”

Flusser ebben az írásában az emberiség történelmében kiemelt fontosságot tulajdonít a technikai képeknek: „az emberi kultúrában az őскеzdetek óta két gyökeres fordulópont észlelhető. Az elsőt, a Kr. előtti második évezred közepe táján, a 'lineáris írás feltalálása' címszóval jellemezhetjük: a másodikat, amelynek tanúi vagyunk, a 'technikai kép feltalálása' címszóval.”

A technikai képek megkülönböztetésének lényegét a *hagyományos képek szimbolikus* és a *technikai képek látszólag nem szimbolikus* jellegében látja: „A technikai képet nehéz megfejteni, egy különleges okból. Minden látszat arra mutat ugyanis, hogy egyáltalán nem kell meg-

fejteni, mert a jelentése látszólag automatikusan megjelenik a felületén - hasonlóképpen az ujjlenyomathoz, amelynél a jelentés (az ujj) az ok, és a kép (a lenyomat) a következmény.” Látszólagos, mert meglátása szerint a technikai képeknél is létezik ugyanaz a kép és jelentése közötti kódolás, mint amilyent például egy festménynél a festő szerepe tölt be. Ezt pedig most az ember által programozott/megalkotott gép végzi el, bár a kódolási folyamat rejtve marad, azaz egy „black box” lép be az alkotói és befogadói folyamatba. Szerinte „a technikai képpel szemben analfabéták maradunk”, amíg a rejtett kódolás megvilágítását el nem végezzük. És ezt nagyon fontosnak tartja, mert „mindenhol megfigyelhetjük a technikai kép mágikus ígézetét: ahogyan az életet mágiával tölti fel, ahogy ezeknek a képeknek a funkciójában élünk meg, ismerünk meg, értékelünk és cselekszünk dolgokat.” A technikai képnek apokaliptikus szerepet tulajdonít: ez a képfajta szerinte olyan szívóerővel rendelkezik, amely mindent magába szippant, „nincs olyan művészi, tudományos vagy politikai tevékenység, amely ne erre irányulna, nincs olyan mindennapi esemény, amely ne akarna fotón, filmen, videoszalagon megöröklődni”. Így a történetek „faktumokká” válnak, amelyek azonban „örökké megismételhető mozgások”, „mágikus rituálék”. (Flusser 1990, 10. p.)

Egy 1991-es riportban a technikai képek hegemoniájáról beszélve Flusser sokat használja a „telematikus társadalom”, „telejelenlét”, „televalóság”, „telematika” fogalmakat. A távoli dolgok közelhozását érti alatta, „nem csupán technikai, hanem fontos ismeretelméleti és egzisztenciális” értelemben is. Összefüggésben a globális képáradattal, azzal, hogy ma már nem a szöveg a tömegkommunikáció hordozója, hanem a technikai kép; „a tömegeknek szánt információ, s nem csupán az ismeretek, hanem az élmények és az értékek is, főleg képek”. A technikai kép azonban nem pusztán ábrázol, hanem uralkodik: a történelmet írja, valóságot teremt – és Flusser hangsúlyozza, hogy ezt a tényt meg kell látni, értelmezni kell.

A technikai képek fogalmát használhatjuk a *technikai vizuális alkotások* fogalmára – a teljeskörűvé tett képfogalom mintájára. Mivel felfogásmódom szerint *a térbeli alkotások is képek, természetesen a technikai képek ezen a területen is értelmezhetők*.

Ilyen értelemben a legkorábbiak bizonyára a zárt gépi rendszerekben létrehozott anyagok és tárgyak: a nyomdagéppel létrehozott könyvoldal, a fonógép-csinálta fonál és a szövőgéppel készített szövet, a géppel gyártott tárgy. Azokra a változatokra gondolok tehát, amikor egy gép negatív befoglaló vagy áteresztő formával készít azonos tárgyakat, ahol is tehát ott van a sokszorosíthatóság elve és a sokszorosítás ténye. Meg kell azonban különböztetni azt a változatot, amikor egy alkotásról annak sokszorosítása céljából negatív minta készül, és ennek sokszoros felhasználásával jön létre a sokszorozott vizuális alkotás (például egy kerámiaedény

vagy szobor). Az utóbbi esetre egyértelműen úgy vélem, hogy ezek nem technikai képek, mivel pusztán mechanikus sokszorozások és nem megalkotottságok.



5.10. Sorozatgyártással megalkotott térbeli technikai képek, azaz tárgyak.

5.10a-b. Egyszerű használati tárgy, edény mint sorozattermék.



5.10c-d. Automata gyáróriások termékeként – sorozatgyártott tárgyak.

c) Bútor - az IKEA raktáraiban lapraszerelve tárolják a sorozatgyártott bútorelemeket.

d) Egymással versengő két olcsó számítógép, a Classmate és az XO.



5.11a-b. A fény használata is eredményezhet technikai képet.

a) A színes megvilágítást és a mobil fényjátékot rögzítő pillanatfotó egy diszkó-jellegű rendezvényről.

b) A stabil megvilágítással előálló látvány mint technikai kép. Londonban egy felüljárót színes megvilágítással tesznek látványossá. (Fotók: Sándor, 2008.)

A fotó, akár analóg, akár digitális – elődjével, a sok évszázados móltra visszatekintő camera obscurával együtt – a legkorábbi *kétdimenziós technikai kép* és mozgóképként ilyen a film.

A fotó-kép a kommunikációs céloknak (vagy szándékoknak) megfelelően – miközben kiszakította magát a ráerőltetett esztétizálásból és megszüntette tematikai függőségét – igen rövid idő alatt sokarcú lett, más technikai képek pedig eleve a sokféle tudományos, köznapis és művészeti igény szerint jöttek életre. (Megjegyzem, hogy ismereteim szerint a síkon megjelenítő



technikai képek jelentős része a fényképelvet használja. A térben megjelenítők közül ilyen a hologram, míg a sokszorozott tárgyi világban viszont értelemszerűen nemigen találkozhatunk a fényképtechnikával.)

Az „osztályozhatatlan fotó” (Barthes) mára már nagyon is osztottá vált. Ezzel együtt azonban megőrizte „vad formáját” (Baudrillard), általános lényegét is: minden változata *a látható* valamilyen aspektusából születik. Ez a megállapítás szorosan összefügg a fotó technikai kép jellegével. A fényképelvet felhasználó sokféle más technikai kép (a röntgenképtől a teleszkópos képekig) egyenesen tudományos felfedezésekhez vezetett, a komputer-, avagy digitális technika – miközben a tudományos képalkotásba is beleszövődött – a média és általában az emberek közötti kapcsolattartás képi világát változtatta meg, immár elválaszthatatlanul a mobilis és animált, tehát a mozgóképtől.

Nem tartom feladatommak az igencsak sokféle fotómeghatározás, fotó-kép értelmezés sorravételét, de néhányukat mégis kiragadom, mert szeretném minél tartalmasabb alapról elvégezni a fotó hagyományosan értelmezett szerepének megszüntetését. Évszázados hagyomány ugyanis, hogy a fotót kiemelten, az általában vett képtől elválasztva kezelik. *Szándékom tehát a fotó beolvasztása a teljes képi világba, vagy ha úgy tetszik a fotó deheroizálása, fétis-helyzetének rombolása.*

*Barthes és Sontag* gondolatai szokásos hivatkozások a fotós irodalomban, *Ivins* jóval kevésbé emlegetik. Pedig a sokszorosítás alaphelyzete, ahonnan ő közelít, nagyon is korszerű megközelítés a 20. század közepén. (Ma pedig már a képek klónozásáról kell beszélnünk, mondja *Weibel*.) *Ivins* nyomtatásról szóló könyve eredetileg 1952-ben jelent meg, a fotóról *Sontag*é 1973-ban, *Barthes* pedig 1979-ben írta a *Világoskamrát*. Felfogásuk több ponton hasonló, de *Ivins*-szel ellentétben *Barthes* és *Sontag* közelítésmódja érzelmektől olyannyira átfűtött, hogy éppen ezért elfogult is.

*Ivins* a fotó óriási szerepét a kép tömegméretűvé válásában látja: „a képnymtatás tizenkilencedik századi történetének legjelentősebb eseménye a fotográfia és a hozzá kapcsolódó fotomechanikai eljárások feltalálása volt.” *Ivins* és *Sontag* igen hasonló felfogást tár elő a fotó látásmód-befolyásoló szerepéről. A „kézzel készített” képekkel ellentétben a nézőre a fotó olyan hatást fejt ki, mintha a saját szemével látná az ábrázoltakat. *Ivins* fotografikus látásról ír: „az ember fotószerűen kezdett látni, míg végül az ábrázolás hűségének mértékéül a fotográfiai képet fogadta el.” (*Ivins* 2001, 76. és 62. p.) Az ember hozzászokott, majd nélkülözhetlenné vált számára, hogy vizuális információit „nyomdafestékekkel sokszorosított” fényképekről szerezze be – írja. (Megjegyzem, hogy ma pedig egyre inkább a monitorokon, kijelző-

kön sokszorozódó fotókból). Sontag a valóság értelmezésében bekövetkezett változásban látja ugyanezt. Úgy véli, a fényképhez újfajta információ-értelmezés kötődik. A fényképpel szerzett tudást „látszattudásnak”, „olcsón szerzett tudásnak” nevezi, mivel azt sugallja az ember számára, hogy olyannak fogadja el a világot, amilyennek az a fényképen látszik – ez pedig a megismerés alapelvének ellentmondó. A fényképezést pedig „látszat birtokbavételnek” tartja, amikor a fotózás és a fotó maga válik látásmóddá. „Igényünk, hogy fényképekkel alátámasztott valósághoz és fényképekkel felfokozott élményekhez jussunk, a fogyasztói magatartás esztétikai megnyilvánulása és ennek ma mindenki rabja.” Sontag érzékeny gondolatmenetet tár elő az ember, a valóság és a fénykép viszonyáról. Egyfelől a fénykép és a fényképezés oltalmazza a valóságot, mivel a kívül lévő világ a fénykép belsejébe kerül. Másfelől a fénykép a készítőjét és a nézőt a valóság értőjének mutatja és egyúttal a világ elfogadjának is.

A fénykép Sontag szerint megváltoztatta a valóságfogalmat: nem pusztán valósághűen tükrözi a valóságot, hanem „a valóságot vizsgáljuk és értékeljük: mennyire hű a fényképhez”. A valóság szemlélése „potenciális fényképek sorozatának szemlélése”. (Sontag 1981, 32. és 114. p.) A képeket „a közvetlen tapasztalás mohón vágyott pótlékai”-nak nevezi, amelyek a modern társadalomban „korlátlan hitellel bírnak”.

Egy helyütt azt írja, hogy a fénykép „nem magyaráz; a fénykép tudomásul vesz”. Más helyütt azonban kifejti, hogy a fénykép nem pusztán rögzíti, értékeli is a világot: „a fénykép nemcsak annak bizonyítéka, hogy mi áll ott, hanem annak is, hogy mit lát az egyén”, azaz a fotós. (Sontag 1981, 105. p.)

Szerintem azonban a fotós a saját látásmódját speciális tudományos, kereskedelmi és egyéb igényeknek vetheti alá. Ezekben az esetekben egyéni világszemlélete háttérbe szorul.

A fénykép „fantáziafelhő és információpirula” – mondja Sontag. Ezt a fotó-megragadást kihasználva sorolom tovább a kettősségeket: a fotó költészet és tény, emóció és ráció, ábrázolás és kifejezés, magyarázat és leképezés, dinamikus üzenetfolyam és létállapot – ugyanúgy, mint ahogyan a kép fajtáinak osztályozásában használható a kettős gondolati rendszer. *A fotó tehát ebben a tekintetben semmiben sem különbözik az általában vett képtől.*

Baudrillard elutasítja a fénykép művészeti értelemben vett kép-jellegét. „Én azt sajnálom, hogy átesztétizáltuk a fényképezést. Ez a fajta kép képzőművészetté vált, és belezuhant a kultúra szakadékába ... A fénykép kívülről jön és kívül is kell maradnia. Egy másik, időtlen hagyományba illeszkedik bele, ami a szó szoros értelmében nem is esztétikai hagyomány, jelesül az optikai szemfényvesztés ... hagyományába.” Baudrillard ezzel azt mondja, hogy a fotó technikájánál fogva leképez, így az ember alkotótevékenysége korlátok közé szorul. A fotó-



kép nem tud tehát esztétikai lenni. Pedig dehogynem – úgy gondolom, hogy az esztétikai nem pusztán a művészt jelenti. A fotó tehát *többszörösen is esztétikai, de nem feltétlenül művészi*. Egyszer esztétikai, mert a fényképezőgép mint technikai eszköz eleve emberalkotta, így az ember-voltot átviszi a vele készült képekbe is. Másodszor a fotó a nézőpontválasztással esztétikai: a fotós a céljának megfelelő nézőpontválasztással viszi bele az emberit a képbe. És a hangsúlyozottan személytelen, tudományos célokat szolgáló fotók, ezek közül is inkább csak a fotótechnikát áttételesen használók (mint pl. ürteleszkóp vagy röntgen) kivételével esztétikai azért, mert látásmódot közvetít. A fotós látásmódját, világlátását.

Sontag véleménye a fotó és a képzőművészet viszonyáról meglehetősen felemás. Szerinte a fényképezés nem művészet a festészethez, vagy a költészethez hasonlóan, azaz alapjában a fényképezés nem művészeti forma. A nyelvhez hasonlóan eszköznek nevezi, amelynek segítségével műalkotások és nem műalkotások egyaránt születhetnek. „Önmagában ugyan nem művészeti ág, mégis megvan az a kivételes képessége, hogy minden témáját művészetté avassa” – és ezt egy megújuló művészetfogalom szellemében mondja. Abban az értelemben, hogy úgy látja, az avulttá nyilvánított művészet(fogalom) helyébe a metaművészet vagy a tömegkommunikációs médium (fogalma) lép. (Sontag 1981, 169. p.) Ugyanakkor sajnálkozva írja, hogy a fotóelemzés nyelve részben ugyanaz, mint a festészeté (pl. kompozíció, fény), másrészt a „legkörvonalazatlanabb kifejezéseket” használja (mint finom, érdekes).

Ezzel ellentétben én úgy vélem, nincs sajnálni való, csupán Sontag megközelítése nem megfelelő. A festmény „nyelve” ugyanis alapvetően képn nyelv. Így tehát azt mondom, *a fotó és bármely technikai kép alapjaiban ugyanazokat a vizuális absztrakciókat, elemeket és minőségeket használja, mint bármely képtípus, azaz általában a kép*.

Úgy vélem, a 20. század végétől már nem érdekes, hogy a fényképezés művészet-e vagy sem – míg kezdetben a fénykép harcolt azért, hogy művészetként tekintsenek rá. *Véleményem szerint a fotót nem a képzőművészethez kell viszonyítani, hanem egyfelől a kézzel kreáló képi ábrázolásokhoz, másfelől az egyéb technikai képekhez*. Ebben a viszonylatban ugyanúgy igaz marad a „más média”, de a gondolat minden képet átfogóvá válik és a fotót a képek teljességének világában mutatja meg.

Más irányból azonban nagyon is fontos meglátnunk: a művészetben is tobzódnak a technikai képek. Ma a digitális fotó, a fény fizikai-kémiai hatásain alapuló technikák, elektronikusan vagy mechanikusan működtetett mobilszobrok, térkonstrukciók és hasonlóak, a digitális technikák – közöttük a szoftverekhez kötött grafikák és az internet művészet – sokrétű alkalmazása figyelhető meg.

Baudrillard szerint az esztétikai és a realista rendeltetést ráerőltették a fotóra. A fotó azonban éppen az ellentéte ezeknek – mondja –, a legmesterségesebb kép, mivel abszolút mozdulatlan, szétdarabolt és fenomenológiailag redukált. A fotót „vad formának” nevezi, mivel a dolgok látszatához, evidenciájához kötődik. A „világ evidenciájának automatikus írása” történik a fotózás reflexszerű műveletében. A fotó Baudrillard felfogásában úgy vad, mint ahogyan egy állat, amely identitás nélküli. „Vad az, ami nem konfrontálódott a saját hasonlóságával, az identitásával és ennek az identitásnak a keresésével.” (Baudrillard 2000, 118. p.)

Úgy gondolom, hogy ez a vad (avagy szelídítetlen, zabolázatlan) forma a fotó látványleképező és látványillúzió teremtő fotótechnikai jellegzetességéből következik, és a hagyományos pillanatképre és a digitálisan manipulált kvázi pillanatképre egyaránt érvényes.

A fotó mintha kimerevítené a valóság egy pillanatát (Sontag), de szerintem éppen technikai kép volta miatt szorosan hozzátartoznak a manipulációk. Ha a fotó analóg, mind a kép tárgyára vonatkozó, mind a hívásnál alkalmazott műveletek a fotóeredmény szerves részei. Ha pedig digitális, a számítógéppel alkalmazott manipulációkkal egy határon túl átlép a nemfotó világába, és szoftveres technikai kép lesz. A határok összemosódnak.



5.12. Manipulációk a fotó-képhez, a fotó-képpel és a szoftveresen manipulált technikai kép.

5.12a. Növényzeti fotós ábra az eredeti látványban manipulált elrendezéssel és környezettel.

5.12b. Állattani fotós ábra a fotó utólagos manipulációjával, a zavaró környezet átalakításával, kizárásával.

5.12c. Növényzeti fotós ábra digitális manipulációval összerakva.

A fotó képi világa – és ezt azonnal érezzük – sajátos. Ebben nem szabad letagadni a gép és a technika szerepét, egyébként ugyanúgy, mint a nemfotó-típusú gépi-technikai segítséggel létrehozott képek esetében sem. A gép pedig végső soron ugyanúgy eszköz, mint a rajzoló kezében a ceruza. Minden eszköz esetében megvan a használati lehetőségeinek a köre, az

ecsettel sem lehet térformát faragni, a fényképezőgéppel nem lehet vonalas rajzolatot produkálni – legalábbis manipulációk nélkül nem lehet. (És ez nem mond ellent annak a ténynek, hogy sok képfajta többféle eszközzel is előállítható.)

A fényképezés felfedezésének kezdetén a felfedezők az emberi tevékenység minden vetületével összekapcsolják a fényképezést, egészen a csillagok fényképezéséig az asztrofizikában. *Benjamin* – némi fanyar gúnnyal – kifejti, hogy később, az ő korában azt a fényképezést nevezik alkotónak, amely „függetleníti magát a fiziognómiai, tudományos és politikai érdeklődéstől”, amely „átadja magát a divatnak”, azaz amely „szépnek” mutatja a világot. (Benjamin 1980, 707. p.)

Ivins a fotó szerepét széleskörűen látja. „A fénykép, mint pontosan megismételhető képi kijelentés, alapvető gyakorlati szerepet játszott a modern tudomány és technika minden ágának fejlődésében. Nélkülözhetetlen részévé vált az iparnak és a tervezésnek.” Megállapítja, hogy a fényképpel vált nyilvánvalóvá a képi kifejezés és a tényekre épülő képi kommunikáció kettőssége. (Ivins 2001, 116. és 89. p.) Ez a meglátás perdöntő, mivel a fotó karakteresen elválasztható kétféle szerepét villantja fel.

Úgy gondolom, hogy művészet mellett a tudományos életben a tapasztalati tények rögzítésében nyert nagy szerepet a fotó. Mivel a pillanatot rögzíti, technikailag olyan gyorsaságúvá fejlesztették a gépeket, hogy ma már a fotó a mozgás (az időben az emberi szem érzékelését felülmúló gyorsasággal zajló folyamatok, változások) tanulmányozásának eszközévé válhatott. Ilyenek például a lehulló vízcsepp változó formái, légörvények jellemzői, vagy éppen a tömegvonzás törvényének fotós igazolása. Másfelől a távolba és a közelbe nézéstette lehetővé, szinte a végletekig feszítve a kérdést. A csillagászati felvételek és a nanotechnika mutatják a két pólust.

A társadalomkutatás számára a fotó egyrészt történeti, kulturális és társadalmi dokumentum, tehát forrás, ami elemzésben kerül feldolgozásra. Másrészt a fényképezést, a fényképet és a fényképhasználatot a megismerés módszerének tekintik – annak a figyelembe vételével, hogy a fényképezés aktusa sajátos, egyébként nem jellemző viselkedési módokat teremt.

A fotóantropológia számon tartja a fotónak a hétköznapi megjelenési formáit (műtermi kép, reklámkép, sajtófotó, igazolványkép, emlékfotó, nyilvántartási dokumentum, stb.) és a művészi formáját – olvashatjuk a *Körülírt képek*ben. De kérdésként azonnal fel is merül, hogy a hétköznapi fotók egyben művészetet is jelenthetnek-e. (Bán 1999, 7. p.)

A fotó és általában a technikai képek társadalmi szerepe mára – a tudományokban betöltött szerepéhez hasonlóan – óriásira nőtt. Képkorszakban élünk, manapság mindent a fotó, a film

és más technikai képek hitelesítenek: a magán- és a családi életet, a média híreit, a tudomány eredményeit, a reklámok igazságát. A fotó a nyilvánosság állandóan jelenlévő szereplője lett. Ugyanakkor mivel mindannyian használjuk, mindenki számára elérhető képkultúrát teremt. Ennél demokratikusabb – azaz mindenki számára elérhető – képfajtát még soha nem tudott az ember létrehozni történelme folyamán. Éppen ezért a (kép)tudománynak is meg kell küzdenie a kép mibenlétének tömeghelyzetével, vagyis a képet kitüntetett szerepét veszített helyzetében kell megítélnie. Misztifikált szerepükből a 20. század utolsó évtizedeitől az orvoslásban és a közigazgatásban használt technikai képek is a napi és a széleskörű használat szintjére léptek: az ultrahangos vagy a röntgenfelvételt az orvos a betegnek átadja, a trafipaxos felvételt az érintett megkapja.

*A technikai képek a vizuális alkotásokra az előző fejezetben felállított rendszer széles tartományában kimutathatók.*

Kivételt jelentenek az eredendően szabadkézi ábrázolások vagy szélesebben: a gépet nem használó alkotások. Amelyeknél tehát az alkotás-típusok lényege, hogy közvetlenül az ember készíti. Ilyenek a modell utáni iskolai ábrázoló gyakorlatok vagy a hagyományos művészeti ágakba tartozó alkotások, mint például a táblakép vagy mondjuk a body-art alkotások. Kivételt jelenthetnének még a szabályokban rögzített ábrázolási változatok, mint pl. a perspektívára épített építészeti látványterv, de ma már ennek is léteznek szoftveres változatai.

A képfajták döntő többsége (avagy az alkotó vagy a megrendelő) számára általában közömbös, hogy anyagot és eszközt közvetlenül használó emberi kéz, képpé átalakító mechanika vagy szoftver eredményezi a megalkotottságot. Sok esetben nem függenek alapvetően a technikai tényezőktől (bár a technika általában behatárolt felhasználói kört szab meg). Építészeti alap- vagy metszetrajzot lehet készíteni vonalzóval szerkesztve és speciális szoftver segítségével, és bár műszaki dokumentációnak általában nem alkalmas, de a tartalmakat képes közvetíteni ennek szabadkézzel rajzolt párja is. Vizuális művészeti célú alkotáshoz is lehet használni a vonalzos szerkesztést és a számítógépet is.

Az alkotástípusok rendszerében „alanyi jogon” helyet kapott néhány képfajta, amely eleve csak fotó- vagy más technikai képben létezik, és az is látható, hogy mely családokban nyertek nagyobb teret a technikai képek.

A magyarázó ábrázolásokban már évtizedekkel ezelőtt megjelentek a tudományos vagy köznapis célú fotósorozatok. Közülük a legfontosabb manipulált vagy manipulálatlan fázisfotók: a) biológiai, (pl. ember, növény, állat fejlődése), geológiai, meteorológiai, stb. (természet) folyamat ábrázolása fázisaival; b) tárgy elkészítésének, össze/szét szerelésének (pl. használati

tárgy – cserépedény – vagy étel elkészítésének, gép – autókerék / gumi - szerelésének) ábrázolása fázisaival; c) emberalkotta tárgy használatának, emberalkotta és természeti tárgy működésének ábrázolása fázisaival.

A metszetfotóra – avagy fotómetszetre – is számos példát találunk. Egyik változata a rétegfelvétel – az orvoslásban és a műszaki diagnosztikában. Másik válfaja a fotóba rajzolt, illetve fotók egymásramásolásával keletkeztetett metszetábrázolás és szerkezetfeltáró ábrázolás. Lényege: a tárgy képileg el van metszve, illetve a kép átlátszónak, belsejét feltárónak mutatja. De: amikor a tárgy maga a metszet, és a fotós ezt fotózza, akkor ugyanúgy tárgyfotót, tehát látványt megjelenítő fotót készít, mint bármely más esetben. A fotó tehát rögzít egy térbeli metszethelyzetet és azt sík-képi-metszatként tálalja.

Hasonló a helyzet a preparátumokkal (amik akár metszetek is lehetnek). A magyarázó kép maga a téri preparátum (orvosi, pl. szervek; növénytani, pl. gomba), az erről készített fotó – bármennyire is magyarázó „fotónak” adja el magát – látszati-leképező fotóábrázolás.

Különösen virulens a fotó felhasználása az ún. alkalmazott művészeti területeken, mint ilyenek: bélyeg-kép, üdvözlőlap-kép (utazási, név- és születésnap, ünnepi), hirdetés és reklámkép, plakátkép, kép a kereskedelmi csomagoláson; könyv- és CD/DVD borítón; a különféle könyvek belső képei, napilap és folyóirat képek.

A fotók a legkülönbözőbb tankönyvekben is óriási mennyiség láthatók; olyan szerepekben is, amilyenekre nem is gondolnánk.

Vajon mi az oka a tankönyvi fotódömpingnek? És mi az oka általában a technikai képek óriási mennyiségének? Úgy gondolom, hogy a kényelmes-gyors képkészítési mód és a tetszetőség lehet elsősorban a magyarázat. Mindenesetre úgy vélem, ma Comenius is fotózna és számítógépen szerkesztené tankönyvi ábráit ...

*A síkon megjelenítő technikai vizuális alkotások* egyik része láthatóvá teszi a szabad szemmel (vagyis a természeti vagy biológiai ember) számára nem láthatót. Elsősorban ebben rejlik tudományos értéke. Viszonylag egyszerű fényképtechnikai fejlesztéssel rögzíthetők lettek az ember érzékelése számára túl kicsi vagy túl nagy, túlságosan gyors vagy nagyon sötét látványok. A röntgen és továbbfejlesztett változatai a belsőt teszik láthatóvá (például az orvosi vagy a műszaki diagnosztikában ezek a technikai képek igen nagy jelentőséggel bírnak). Az infrafénynek hőreagens tulajdonsága van, például a sötét is „átláthatóvá”, a beteg, gyulladt terület megláthatóvá válik. Grafikus áttételekkel pedig a nem szem-érzéketi alapú jelenségek (pl. földmozgások, hangok) is láthatóvá tehetők, azaz technikai képként megjeleníthetők.

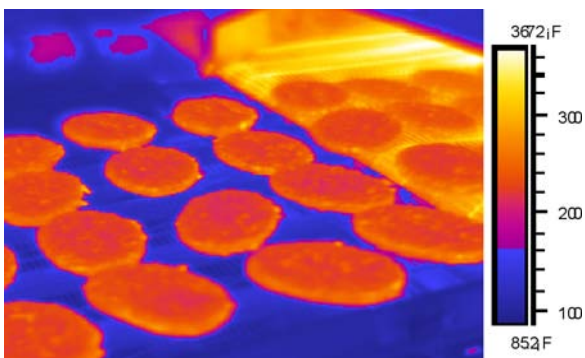
A fejezet zárásaként nézzünk meg néhány példát a vizuális alkotások típusainak rendszerében felállított három-négy nagy csoportra célozva.



5.13. Közvetlen tényrögzítés technikai képekkel a láthatóvá tételre.

5.13a. A csont szivacsos szerkezetéről készített elektronmikroszkópos felvétel. Forrás: Abrahams, 131. p.

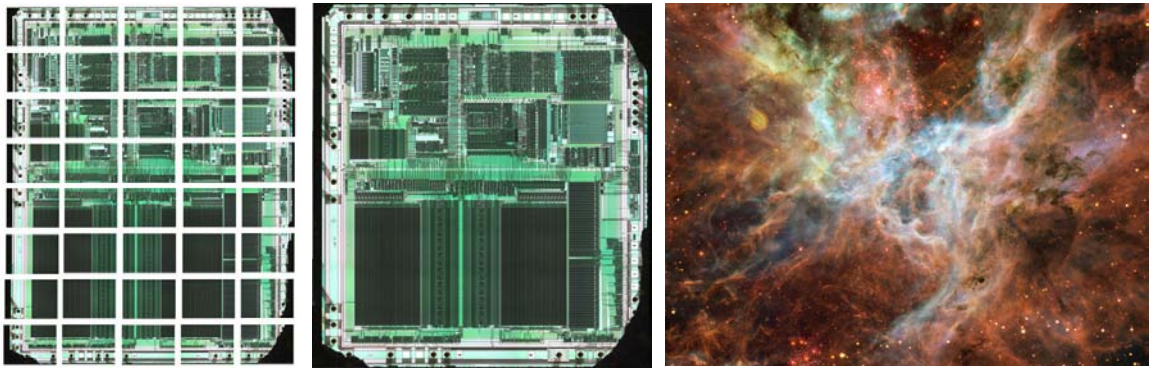
5.13b. Nagyfelbontású sztereó kamerával készített kép a Mars felszínéről. High-Resolution Stereo Camera (HRSC), 12 méter per pixel felbontású kép, a felvételeken látható terület körülbelül 1700 kilométer hosszú és 65 kilométer széles; a műhold 275 kilométer magasságból fényképezte le a tájat; a perspektivikus látképet számítógép készítette az eredeti adatok alapján, 2004.



5.13c1-2. Infrafelvétel segítségével tudják ellenőrizni, hogy hol tart a kenyér sütése. [2007-02-02]

5.13d. A megtett út időbeli folyamatának ábrázolása állóképben. Eredeti képaláírás: Psihoyos témája a szaglás volt. Egyik kollégája kutyájára vörös fényt kibocsátó nyakörvet tett, majd megörökítette a cikcakkos utat, amelyen az egy fácán szagát követve eljutott a kitömött madárig. Forrás: National Geographic.





5.14. Látványléképező ábrázolások tudományos célú technikai képekkel.

5.14a1-2. Optikai mikroszkóppal készült 40 felvételtől összeállított kép egy processzor-chipről. [2007-01-26]

5.14b. Hubble teleszkópos csillagászati felvétel 15 különálló képből összeállítva. [2007]



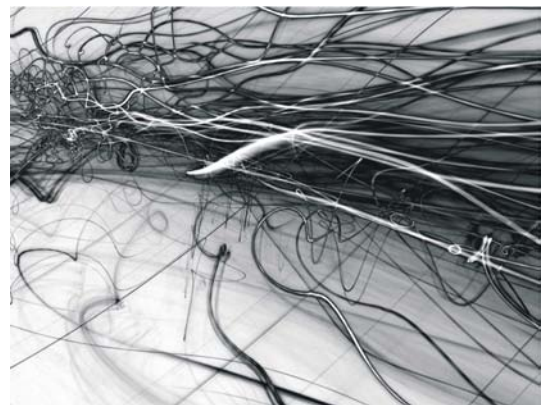
5.15. A technikai képek kifejező célú használata.

5.15a. Hatáskeltés a kifejezés érdekében. Analóg fotó.

5.15c. Számítógépes programmal készített alkotás: virtuális csendélet 3D-s fotóprogrammal körvonalrajzból forgástestet generálva. Tasnádi László: TLB4075 virtuális fotóillúzió. Forrás: Fotóművészet, 2005. 5-6.

5.15b. A fotó-képet csak feldolgozandó alapanyagként alkalmazó számítógépes alkotás. Beöthy Balázs: 3x3 perspektíva az Édentől keletre, 2000, computer print, 29,8x118,5 cm. Forrás: Új Művészet, 2001/május. 9. p.

5.15d. Gyenes Zsolt: DE2377. 2005, fénykalligráfia, fotó-alapú print. Forrás: Sándor 2007, 12. p.



A hagyományos állókép, majd a fotó és a film elérte fénykorát és helyére tört a tágasabban értett technikai kép. A kép nem szűnik meg tehát, mégcsak fel sem oldódik, mivel egy új kötelékben, a technika kontextusában létezik tovább.

### 5.3. magyarázó ábrázolás:

#### problémamegoldás a tudományos és a köznapi életben

A magyarázó-értelmező ábrázolás – mint a világ tényszerű megközelítésére és vizuális értelmezésére vonatkozó eljárás – a vizuális alkotások egyik karakteres típuscsoportja.

A vizuális alkotások mindegyikében ott rejlik a problémamegoldó gondolkodás, a magyarázó-értelmező típusú ábrázolások azonban kétszeresen problémamegoldók, illetve kétszeresen is értelmezők: egyrészt az általános alkotási helyzet problematikája okán (erről a 3. fejezetben szóltam), másrészt annak okán, hogy az ilyen *alkotás (mint vizuális tény) rajta kívül álló problémát old meg*. Most erre a második összetevőre fókuszálok.

A vizuális kommunikáció résztvevőjeként az embert tekintsük mint problémamegoldó ágens, az alkotói és befogadói tevékenységet a) szándék szerint mint a problémamegoldó gondolkodás egyik mozzanatát, b) folyamata szerint mint problémamegoldási folyamatot, c) eredménye szerint (azaz a fizikailag is megvalósult alkotást vagy értelmezett témát) mint a probléma megoldását.

Magyarázó ábrázolásokkal kapcsolatban csak az alkotásban ábrázolt, megmagyarázni kívánt tematikára vonatkozó felkészültségek birtokában beszélhetünk sikeres problémamegoldásról. Ezen a területen *a szükséges vizuális alkotói és befogadói felkészültségeknek az adott témára vonatkozó tudással* kell társulniuk. Csak együtt eredményezhetik a probléma megoldását. Ez a tudás lehet egy tudományos ismeret, egy műszaki tény értéke vagy legalábbis jártasság a tudományos, műszaki vagy köznapi életbe tartozó témában, esetleg az iránta érzett affinitás. (A kereskedelemben használatos képes vásárlói tájékoztatók ez utóbbira, egyfajta általános affinitásra célzottan készülnek, azaz szakértői felkészültséget nem kívánnak meg.)

A felkészültség része a modalitásváltás képessége, melynek segítségével a problémamegoldás során a vizuális és a nem vizuális vagy nem csak vizuális tartalmak között az oda-vissza átlépéseket az ágens megteszi. Ebben a közegben a téma összetett értelmezését végzi miközben az ábrázolást készíti vagy értelmezi, feltárja vagy éppen létrehozza a képpé formálásba besűrített értelmi lényegeket.

Az alkotási produktumhoz vagy az érteshez vezető úton az alkotó folyamatosan önmagával és a tárggyal kommunikál. Problémamegoldó aspektusból ez a belső kommunikáció fontos, mert ennek során az egyén folyamatosan a problémával szembesül és az alkotást sorozatosan a már mentálisan vagy mentálisan és érzékien felfogott problémával veti össze. Az összevetésben a problémát kutatja és a probléma megszüntetésére törekszik. A folyamatban minél inkább ki-



teljesedik a vizuális értelmezés tartalma és formája, annál inkább csökken a probléma erőssége. Mondhatnánk azt is, hogy míg a problémafelismerésben a küszöbértékig befelé megyünk a problémába, a problémamegoldásban ugyancsak a küszöbértékig kifelé hátrálunk belőle.

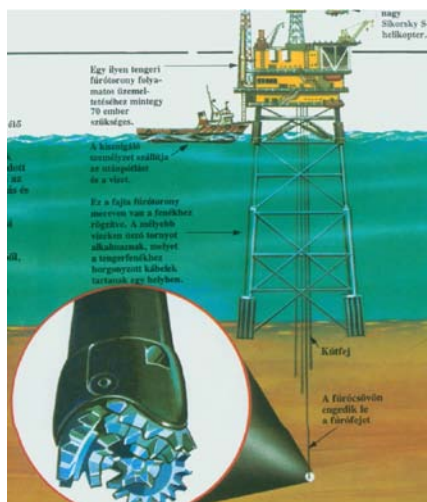
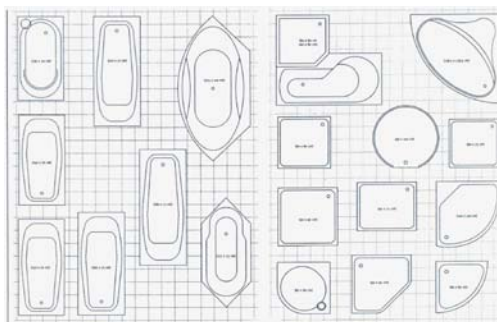
A magyarázó ábrázolások területén valamely tudás/ok nem ismerete, azaz hiánya generálja a problémafelismerést és a tevékenységet. A hiány felismerésével az ágensben megformálódik a probléma megoldásának szándéka és ezek már a problémamegoldó gondolkodás mozzanatai. Az alkotásban mint produktumban az értelmező gondolat kézzelfogható formát ölt, az ilyen ábrázolások értelmezésének leghitelesebb próbája pedig a tematikai rekonstrukció. *Mind a két esetben a problémamegoldás sikere azzal mérhető, ha felhasználóváltás történik, azaz egy alkotó által készített ábrázolást egy másik személy értelmezni képes.* (Ez a kitétel minden objektív alkotásfajtára igaz.)

A magyarázó ábrázolásnak olyannak kell lennie, hogy minden különösebb előképzettség vagy felkészültség nélkül érthető legyen, sokszor még a szövegeket is nélkülözheti.

A magyarázati szándékot speciális ábrázolási eszközök juttatják érvényre: az összefüggésekre számozás utalhat, az egészből kiemelt részlet megvilágíthat valamit, vagy éppen nyilak, beépített direkt magyarázó vonalak (pl. szimmetria tengely) irányítják a figyelmet és a ráfigyelő értelmezést. Amennyiben látvány alapú problematikáról van szó, a magyarázó ábrázolás túlmutat a leképező-látványbemutató ábrázolás külső jellemzőkre vonatkozó karakterén. Technikailag és vizuális összetevőket illetően a legkülönbözőbbek lehetnek az ilyen ábrázolások a fekete vonalas rajztól a színes fényképig. Technikai tekintetben azonban meg kell találni az éppen megfelelő változatot, a túl kevés vagy túl sok eszköz lehetetlenné teheti a probléma megmutatását, megoldását.

A *legkülönbözőbb tudományokban* használatos a magyarázó ábrázolások számos válfaja. Az ábrázolásban testet ölt valamilyen tudományos probléma, értelmezetté válik valamilyen tudományos ismeret. Az ábrázolás alkotója általában a tudós maga, aki tudósi és alkotó mivoltában egyformán szakértőként mutatkozik meg. (Kivételes esetekben, például a tudományos eredmény nyilvános, előírt technikát alkalmazó publikálásakor kerülhet sor az ábrakészítést foglalkozásként végző szakértő igénybe vételére – mint például az orvosdoktor-anatómus, Vesalius tette ezt a számára metszeteket készítő rézmetsző, Calcar esetében. Ez a személy azonban a tudós kontrollja és sok esetben a tudós sajátkezű rajzai alapján végzi a munkáját.)

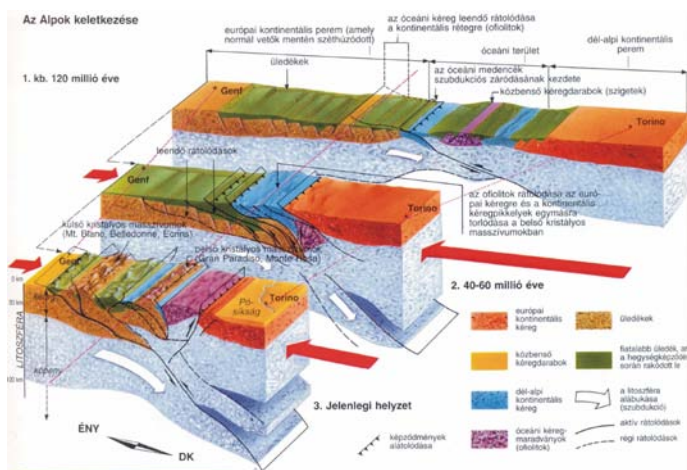
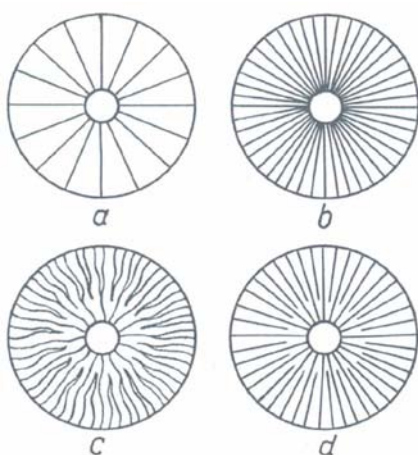
A tudományos magyarázó ábrát a fentebb leírt eredeti állapotában ritkán láthatjuk, amikor a téma nyilvánosságra kerül, általában szakértő rajzoló készíti el az ábrát is.



5.16. Műszaki tudományos tényeket magyarázó és a műszaki élettel kapcsolatos ábrák.

5.16a. Tárgy formaváltozatai. Forrás: Kószó 2002, 124. p.

5.16b. Gépi berendezés (illetve ennél tágabb rendszer) működése. Forrás: A tudomány nagy enciklopédiája.



5.17. Természettudományi ábrák.

5.17a. Forma/szerkezet hasonlítás. Forrás: Kalmár-Makara 1978, 103. p.

(Eredeti képalírás: Lemezállások. a) ritkán, b) sűrűn álló, c) elágazó, d) váltakozó hosszúságú.)

5.17b. Természetben zajló geológiai változás értelmezése. Forrás: Teremtő erők, pusztító elemek, 1998, 122. p.

Az ember mindennapi életében legalább kétféle tekintetben kerül kapcsolatba magyarázó ábrázolással: amikor rajzban meg akarja értetni valamilyen elképzelését vagy ismeretét és amikor ilyen ábrázolások használatára van szüksége.

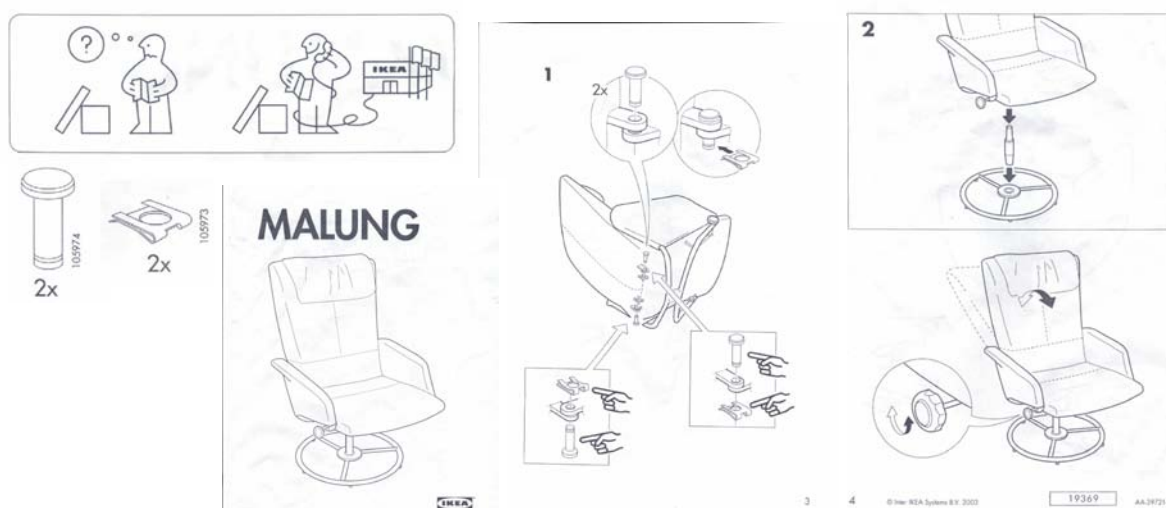
A magyarázó ábrázolásoknál persze (általában) nem a rajz jelenti a probléma megoldását, hanem a tervrajz segítségével elkészített tárgy vagy épület, az útvonalrajz segítségével megtalált helyszín, stb. A magyarázó rajz csak a probléma megoldásának segítő összetevője lesz. A végső ponton – magáévá téve a problémát – a tervrajz alapján alkotást készítő szakértő átveszi az ágens problémahelyzetét és megadja a megoldást. Ugyanakkor, ő is ágenssé válik, saját

problémahelyzetet él meg az alkotótevékenység folyamatában, miközben munkaköri tevékenységként foglalkozása szerint (avagy feladatként) elvégzi azt.

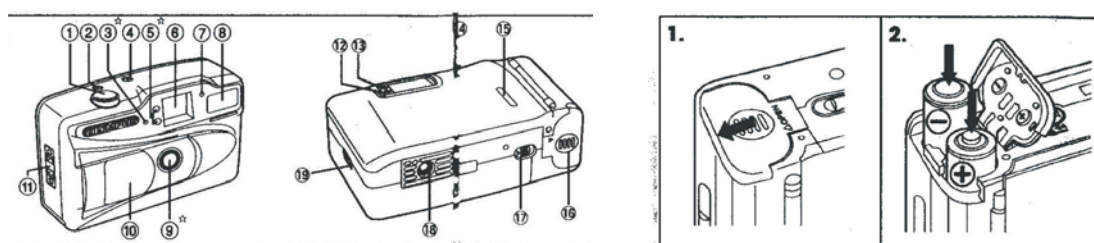
A mindennapi életben azonban az ábraalkotások ritkák.

Ábraértelmezésre sokkal sűrűbben találunk példát, ilyenek általában az áruforgasztói helyzetek, amikor a vásárló a termék csomagolásában a tárgy összeszerelésére (működésbe helyezésére, használatára, tisztítására, stb.) vonatkozó rajzos magyarázatot talál. Ezek az ábrázolások általában többfázisú folyamatábrák, amelyek a tennivalókat szekvenciálisan mutatják be.

Fontos megállapítani, hogy ezt a mindennapi magyarázó képcsoportot az különbözteti meg a tudományos vagy műszaki élethez kapcsolódótól, hogy míg az első esetben a kép használója bárki lehet, addig a másik a szakértőnek szól (vagy oktatásban az azzá válás kelléke).



5.18. Tárgy összeállításának ábrasora. Egy elemekben csomagolt fotelhez tartozó lapról, amely szöveget nem tartalmaz; az első ábrázolási egység közli a szükséges eszközöket is. Forrás: A termékhez csatolt IKEA „Malung” fotel vásárlói tájékoztató kiadványa.



5.19. Gép használatának – kezelőgombok, elemcsere – magyarázó ábrái, részlet. Forrás: Egy digitális fényképezőgép-típushoz mellékelt füzet.



5.20. Gép formai–szerkezeti jellemzőit bemutató ábrásor egy üzlet internetes oldaláról. Az első három kép látványábrázoló, a negyedik digitális manipulációval előállított szerkezetmagyarázó ábra.



5.21. Étel elkészítésének ábrái (képes recept).

Meglepőnek tartom, hogy a magyarázó ábrázolások a reklám területén is egyre sűrűbben feltűnnek: szóróanyagokban és újságokban, a televízióban pedig animált-mozgóképi változatban jelennek meg. Néhány éve tart ez, és úgy vélem folyamatosan erősödik ebben a kontextusban az ábrák szerepe. Talán annak a szemléleti váltásnak vagyunk tanúi, hogy a reklám egyre inkább az emberek értelmező tevékenységére kíván hatni az érzelmi attitűd mellett. És vélhetően azt is ki akarja használni, hogy az ilyen ábrázolással a termék még hitelesebbnek tűnik, hiszen ez az ábrázolási változat a tudományos gondolkodáshoz kapcsolódik erőteljesen. Általában a reklám együtt szerepelteti az érzéki fotót vagy a kifejező, de naturális szabadkézi ábrázolást. Az így megjelenített környezetbe, befogadó mozzanatba vetíti bele a rajzolt ábrát, vagy ebből emel ki részeket. Az eljárás minden összetevője azt célozza, hogy a létrehozott a képegyüttes meggyőző ereje minél nagyobbra növekedjen.



5.22. Magyarázó ábra reklám célú ábrázoláseggyüttesben.

5.22a. Látványfotók összeapplikálva és digitális befestésekkel, átalakításokkal; a reklámozott autó egyik eleme körformában kiemelve, funkcionális/cselekvő kiegészítéssel. (A kiadvány formája: balról és jobbról befelé, majd könyvszerűen összehajtva, A/4.) Forrás: Wolkswagen reklámkiadványa.

5.22b. Látványfotók és rajzolt ábra egybeépítve. Forrás: Patika Magazin. 2010. március, 7. p., az „Ezzel az Ön térdei is jól járnak” című hirdetéshez.



Fejezetzárásként feltétlenül szólnom kell a *vizuális szemléltető helyzetbe* kerülő képek magyarázó szerepéről. Ebben a kontextusban minden képtípus kap egy átteteles magyarázati tartalmat is. Hangsúlyozom, ilyenkor a magyarázó-jelleg nem az érintett alkotásfajta vizuális jellemzőiből, hanem alapvetően és első sorban a kontextusból származik. A szemléltetésben ugyanis a vizuális alkotásra vonatkozóan két mozzanat perdöntő: egyrészt mindig szöveggel együtt válik érvényessé, másrészt a feltárni kívánt tartalom, gondolati komplexitás vizuális megmutatkozása lesz. Leképező alkotás vagy műszaki szerkesztés, tárgy vagy építmény és akár kifejező alkotás is egyaránt kerülhet ilyen helyzetbe.

5.23a-b. A látványmegjelenítő tényszerű ábrázolás (balra a két kép) szöveges környezetben magyarázati- és szemléltető karaktert kap.



24.a-b. Kifejező alkotás az alkotást tartalmazó szöveges könyvoldalon szemléltető-magyarázó karaktert kap.  
 Van Gogh: Csillagos éjszaka (Ciprusok és falu) 1889. olaj, vászon, 73,7x92,1 cm.  
 Forrás: Metzger-Walther

Míg a *magyarázó ábra*, mint vizuális alkotástípus önmagában, használójának belső kommunikációja részeseként és a probléma megoldójaként érvényesül, addig a *szemléltető helyzetű bármilyen alkotástípus* a szöveggel együtt nyer el egy különös, magyarázati-értelmező karaktert is. Ezzel az áthallással együtt azonban megőrzi önnön lényegét: kifejező alkotásként látjuk vagy tárgyként, jelként, látványleképező ábrázolásként – vagy éppen magyarázó ábraként.

---

Jegyzetek az 5. fejezethez:

<sup>1</sup> A *Nürnbergi biblia* tárgyalt ábrázolása tematikailag a zsidó nép történetében a Makkabeus-felkeléshez kapcsolódik, amely a biblia ószövetségi részének *Makkabeusok könyvei*hez tartozik. Az első könyv történeti munka, mely a Palesztina fölött uralkodó szíriai király (IV. Antiokhosz Epiphanész) uralma alóli felszabadulás történetét, a harcok eseménysorát írja le. A kép ebből az egységből való, könyvbeli helye: „Das Erst Buch Machabeorum” feliratú oldalról, a „CCCCXLIX.” jelzetű oldal háta; a „Das VI. Capitel.” szövegblokk után, a „...der kunig anthiochus ...” kezdetű szöveg fölött. Az egész képmező megsejmlélhető itt: 1483 1 7 r1; illetve az egész szöveges könyvoldal: 1483 1 7.

A Nürnbergi biblia harci elefántot ábrázoló miniatúrájában a látványszerű vagy látványhoz és megfigyeléshez kapcsolódó ábrázolás több rétegben is elemzésre kívánczik.

A jelenet két domb között játszódik, a kép egészében távoli táj bontakozik ki. A távolságábrázolás idézi a látványt, a leegyszerűsítő formaábrázolás ellenére. Az ábrázolásban hiteles a fegyveresek páncéljának ábrázolása, a formai és szerkezeti részletek meglepően pontosak. A ruházat is karakteresen eltérő a kétféle csapat harcosainak viseletét illetően (most az nem vizsgálati szempont, hogy történetileg hiteles-e, de természetesen nem lehet az). Ezek a mozzanatok arról tanúskodnak, hogy ilyesfajta tárgyi elemeket az ábrázoló környezetében láthatott.

Ókori afrikai és keleti területekre vonatkozó történeti leírásokból tudjuk, hogy a csatákban harci elefántokat is felvonultattak, azonban a 15. század végi Közép-Európában ilyesmi nem volt megfigyelhető. Az eseménynek ezt az elemét az alkotó úgy ábrázolta, hogy valójában nem volt lehetősége az elefánt kinézetét tanulmányozni.

Végül megjegyzem, hogy a biblia képkockái összességükben is sokféle szempontból ábrázolástörténeti adalékokat hordoznak. Ilyenek például: naturalizmus és sematizmus, látványszerű és elvonatkoztató ábrázolási mód, megfigyelés és képzelet, vizuális szimbólumok, tér- és időábrázolás.

<sup>2</sup> A Mindentudás Egyetemén elhangzott *Test, kép, anatómia* című előadáshoz kapcsolódó szakmai fórum helyszíne az ME Klub, meghívott vendégek voltak: Réthelyi Miklós anatómus professzor, König Frigyes festőművész, Peternák Miklós és Beke László művészettörténészek; moderátor: Erdődy József Attila. Forrás:

<http://www.mindentudas.hu/mindentudasegyeteme/20040630test.html>

## 6. alkotástípusok létrejötte és változása

Az alkotástípusok elkülönítésének kényszerítő közegében – úgy vélem – jobban meg tudjuk ragadni az egyes típusok jellemzőit és a folyton változó kép általános lényegét is.

Egy-egy képváltozati család karakterét egyes ábrázolási-kifejezési jellemzők előtérbe kerülése, mások kiszorulása eredményezi. *A típust jól meghatározott jellemzők együttese adja.*

Az idők folyamán egyes képcsaládok létrejönnek és elhalnak, a karakterük minden jellemzője nem állandó, életútjukat civilizáció-, illetve *korfüggő módosulások* jellemzik.

Vannak olyan típusok is, amelyek lényegükben állandónak mutatkoznak, mintha lenne bennük valamiféle belső mag. Őket *képalkotási alaptípusoknak* is nevezhetjük. Az alaptípusok hosszú életűek, végigjárják önnön fejlődési útjukat. Például a magyarázó ábra néhány évszázaddal korábban kizárólag látványszerű és cselekményes módon vagy ilyesfajta kiegészítésekkel jelent meg, ma tárgyára korlátozottan, narrativitástól mentesen. (Legfeljebb a fotószerűen-plasztikus előadási módok hordoznak némi mesélő jelleget.) De vizuális tényezőkben megragadható, magyarázati-értelmező jellegzetessége évezredek óta állandó.

Meglehetősen általánosan elfogadott nézet, hogy „a kép” nem hordoz önálló „jelentést”, „jelentését kontextusában” nyeri el. Ezzel ellentétben én úgy vélem, hogy minden vizuális alkotás bír egy életrehívó céltól vagy szándéktól függően elnyert típus-karakterrel (szemiotikai értelemben jelentésnek is nevezhetjük), amelyet az alkotás-archetípusokhoz viszonyítva jól lehorgonyzottként értelmezhetünk. Az is igaz azonban, hogy a megszületéshez kapcsolt típus nem feltétlenül lesz minden alkotás jól felismerhető tulajdonsága, mivel egyes válfajaik hajlamosak arra, hogy a kontextus változásával típusváltóknak tűnjenek.

Talán a fotó és vele párhuzamosan a látványt látványszerűen megjelenítő alkotások érzékenyek a legjobban a szemlélésükhöz, befogadásukhoz kapcsolódó kontextusra. A tárgy- vagy műtárgygyűjtők ókori megjelenése, majd pedig Duchamp óta a használati tárgyak bírnak még ilyen vonatkozással. Példaként a természetfotót említem: egyazon természetfotó lehet tudományos és „művészfotó” is, attól függően, hogy természettudományos könyvben jelenik meg

vagy kiállításon. Azt tartják, hogy a fotó különösen hajlamos a kontextusfüggő típusváltásra. Én inkább úgy vélem, az ember hajlamos arra, hogy a fotót a kontextustól függő típusjegyekkel ruházza fel. Véleményem szerint a fotó elkészültének eredeti célja és a fotós szándékai identifikálják a képet. Ugyanúgy, mint bármely más képfajta. A fotó-kép akkor sikerült, ha megfelel az alkotói célnak-szándéknak, egyébként abban az adott pillanatban az adott célra rossz, rontott. Ezeket a célokat-szándékokat kell a nézőnek az adott viszonylatrendszerben meglátni. Befogadni, értelmezni, megérteni azt.

Egy röntgenkép, egy alaprajz vagy egy értelmező ábrázolás nem más és nem is válik mássá, mint ami.

A másik típusváltó tényező a történelmi távlat lehet, összefüggésben a művészet fogalmával. A művészetfogalom nem öröktől létező, létrejöttét követően pedig állandóan változik. A kifejezőszándék ezzel ellentétben örök, az ember-lét lényegi összetevője. A nem művészi célú alkotásoknál megfigyelhető az idő „szépítő” hatása. Így lesz műalkotássá Leonardo fejtanulmánya, gépszerkezeti vagy anatómiai rajza, így tartjuk ma művészi alkotásokként számon Vesalius kötetének anatómiai ábráit vagy a többezer éves egyszerű használati cserépedényeket és munkaeszközöket. Ez ugyanaz a jelenség, mint amit a fotótörténet kutatói is többszörösen megállapítottak: az idő távlata „művészetté” „emel” minden fotót.

Csak hogy a kérdés nem a művészi és nem művészi, hanem a kifejező és a nem kifejező. Ha így közelítünk a vizuális alkotásokhoz, akkor nem hisszük, hogy kétezer ötszáz éves térkép kifejezés lenne – mivel sem vizuális sem ábrázolástematikai értelemben nem is hordoz semmiféle kifejező tartalmat.

Az egyes alkotástípusok jellemzőinek vagy alkotások közös jellemzőinek megállapítására újra az összehasonlítás vizsgálati módszerét fogom alkalmazni a fejezet egészében. Az alkotástípusok jellemzőit bontogatom tovább egyrészt az alaptípusokra vonatkozóan, vagyis a kortól független azonosságokat szűröm ki. Másrészt a differenciálódás tényéhez kötődően, a változatok elemzésével állapítok meg típusjellemzőket.

## 6.1. alkotástípust életrehívó új igények, differenciáló tényezők

A vizuális alkotások folyamatos differenciálódása elsősorban a mai ember életének minden mozzanatát átható specializálódással magyarázható. Része tehát egy általános és dinamikus megkülönböztetési folyamatnak, amely a tudományok területén ugyanúgy megfigyelhető, mint például a vallásokban, vagy bármely, a társadalmi intézményekhez kapcsolódó kisebb



területen, például a könyv- vagy folyóiratkiadásban, a televíziós csatornák tematikus sokféleségében vagy akár a közigazgatás területi-ágazati specializációjában, és így tovább. Nem elkülönült jelenségről van tehát szó, hanem a képi világ differenciálódása egy általános és dinamikus jellegzetességbe illeszkedik.

### 6.1.1. új típusok megjelenése

Az új vizuális (is) alkotástípusok megszületésére a legnyilvánvalóbb példákat a tárgyak területéről vehetjük. Az *ember-lét alaptulajdonsága, hogy életének fenntartására és céljai elérésére tárgyakat használ*. Régészeti leletek bizonyítják, hogy ezek kezdetben a létfenntartást szolgáló munkaeszközök – ilyenek például a különféle lelőhelyekről tízezres példányszámban előkerült marokkövek, majd kőkések és lándzsahegyek. A tárgyalkotás kezdetei az emberré válás kezdeteire nyúlnak vissza: mesterségesen elhasított „kavicsok”, mint tárgyak alakítása 2-3 millió évre tekint vissza (bizonyítéka például egy etiópai lelőhely), mintegy 1,5-2 millió évvel ezelőtt keletkezett az eszközök egy újabb csoportja, a marokkő (szilánkok és magkövek bizonyítják például Kenyából). (Csányi 2000, 99. p.)

„A tárgyakhoz történő vonzódás, tárgyak megszerzése, nézegetése, birtoklása ... a korai kisgyermekkorban tűnik fel minden kultúrában.” – írja Csányi Vilmos (egy másik kutatóra hivatkozva). Ennek okát evolúciós távlatokban látja és összefüggést mutat ki az úgynevezett „tárgyállandóság” jelenségével. A tárgyállandóság az ember (és a főemlősök) mentális tulajdonsága. Lényege, hogy az ember tudja, ha egy tárgyat eltakarnak, attól az még megvan azon a helyen, illetve a tárgyat akkor is érdemes keresni, ha nincs azon a helyén, ahol utoljára látták, hiszen rejtetten áthelyezhették máshová. (Csányi 2000, 15-17.)

Az életheletőségek differenciált meglátása a tárgyak funkcionális (és ezzel együttjáró formai) differenciálódását vonta maga után. Ebben a szellemben a munkaeszközök mellett mintegy 40 ezer éves időtávlatban jelentek meg a díszített tárgyak és az ékszerek. A „mikrolit forradalom” (Csányi) során rendkívül sokféle tárgyat készítettek. Óriási tárgyi változatosságról, tárgyfunkciók sokaságáról tanúskodnak a régészeti leletek.

A tárgysokasodás viselkedésváltozással járt együtt, a Felső paleolit periódusában felgyorsult a készített tárgyak mennyisége és hirtelen nagy lett a változatossága, amely kulturális rendszer létrejöttét eredményezte. A tárgyi és a szociális kultúra tehát együtt fejlődik és úgy tűnik, megállíthatatlanul.

Az élethelyzetekből tárgyhasználatot igénylő funkciók képződnek ezek pedig – a tudományos mellett kézműves és gépi-technikai, később pedig ipari eredményekkel együtt – tárgytypusok

megszületéséhez vezetnek. A tárgysokasodás másik oka a technikai fejlődésben keresendő. Egy technika feltalálásakor – Csányi az üveggészítést hozza példaként – „primitív, minden célt egyetlen változattal kielégítő tárgyak ... készültek”. A technika fejlődésével, technológiai változatainak kialakulásával – ami pl. a pontosabb formázást teszi lehetővé – funkcionálisan differenciálódnak a tárgyak. Így alakul ki a pohár alapformáján és alapfunkcióján számtalan válfaj, mint a vizespohár, kávéspohár, borospohár, stb. (Csányi 2000, 270. p.) Úgy vélem, a technika fejlődésével kölcsönös kapcsolatban áll az ember megnövekedett igénye az eltérő funkciókat differenciáltan kielégítő tárgyakra. Az ember tehát akarta, hogy a víziváshoz vagy kávézáshoz (mennyiségnek és egyébeknek) minél pontosabban megfelelő tárgy álljon rendelkezésére. A funkcionális célok sokasodása és a technika fejlődése (vagy inkább fejlesztése) együtt eredményezi a tárgysokasodást – a típuson belül az altípusok létrejöttét.

*Baudrillard* a tárgysokasodás okát a fogyasztásban látja. Azaz véleménye szerint ma már nem a szükségletek kielégítése céljából jönnek létre az újabb és újabb tárgyfajták, hanem hogy egy mindenre – a történelem, a kultúra és a kommunikáció minden szintjére – érvényes fogyasztási kényszert elégítsenek ki. Azonban Baudrillard nem véletlenül formálta a gondolat hevében ilyen totális érvényűvé nézetét a fogyasztás mibenlétéről és szerepéről. A fogyasztást ugyanis nem a habzsolás és harácsolás fogalmi körében és nem mind valami mérsékelni, csökkenteni valót ítéli meg. Ellenkezőleg, a tárgyaknak bennük rejtetten meglévő szándékokat tulajdonít, amelyek a fogyasztást dinamikussá teszik. Ebben a dinamizmusban „az élet egyik értelmét” látja, az élet pedig – mint a születés és a halál – „folytatódik és megsemmisül az egymást követő tárgyakban”. (Baudrillard 1987, 238. p.)

Csányi is megállapítja, hogy a tárgydifferentiálódás és az általában vett tárgysokasodás nem állítható meg. Ő azonban a „kommunikációs kényszer” által létrehozott „konstrukciós aktivitásban” látja ennek okát. (Csányi 2000, 273. p.)

*Véleményem szerint mind a tárgyak, mind bármely más vizuális alkotástípus létrejötte és differenciálódása alapvetően az ember-lét tevékenységre és gondolkodásra vonatkozó lényegében rejlik. Valóságos élethelyzetek létrejöttével, életminőség- és gondolkodás-változásokkal van összefüggésben. Ez persze nem zárja ki sem a funkciótlan (vagy „típustalan”), sem egy adott viszonyrendszerben fölösleges tárgyak megszületését és világlátási-szemléleti gondolkodásváltozásként természetszerűen fogadja magába Baudrillard meglátását is.*

Az új képtípus létrejötte témájának szempontjából szükségesnek tartom megvizsgálni a nyomtatás és a kép, illetve a szöveg és a kép viszonyát.

Joggal felvethető ugyanis a kérdés: vajon a nyomtatás elterjedése és a nyomtatott kép térhódítása összefügg-e azzal, hogy a képfajták olyan óriási mértékben specializálódni látszanak? *Ivins*nek a sokszorosítással kapcsolatos gondolatai erősítik a felvetés aktualitását. *Ivins* szerint a nyomtatás megbízhatósága eredményezte, vagy legalábbis nagyban hozzájárult ahhoz, hogy a képfajták megsokasodtak. *Plinius*ra hivatkozik és ókori görög példákat hoz: hiteles képsokszorozó eljárás nélkül a többszöri átmásolásokban a kép torzul, beazonosíthatatlan lesz. Szerinte nyomtatás előtti korokban lemondtak és ezért mondtak le a kép szöveghez kapcsolt használatáról, véleménye szerint korábban a szó örvendett megbecsülésnek.

A sokszorosítás ténye önmagában, azaz technikai-társadalmi közegéből kiszakítva nemigen szemlélhető, ezért nehéz a kérdés megítélése. De talán új típusokat önmagában nem eredményezhetett, mivel lényege inkább abban rejlik, hogy a köznapi, a tudományos és a művészi differenciálódásban létrejött vizuális alkotástípusokat tömegekhez tudta eljuttatni. A kérdés tehát az *Ivins* által kifejtett érvelésnél összetettebb megítélést kíván.

Szerintem a kéziratos könyvforma is igazolja: sokszor éppen ebben a kontextusban különültek el képfajták, a tematikai sokrétűség miatt az illusztratív-szemléltető szándék képváltozatokat eredményezett. Példának hozhatom az azték és az egyiptomi kultúrából a tényszerű leltárjellegű áttekintéseket, amelyekben gazdasági elszámolások képes leltárakban, jegyzékekben jelennek meg, hordozóik kódexek és falfestmények. Más: az iráni-perzsa kódexekben a narratív, történeti eseményeket bemutató képanyag mellett ott van a látványokat-tárgyakat bemutató szándék is. Ezekben a változatokban a képaláírások is mutatják, hogy a növényeket, állatokat ábrázoló festményeket beazonosító-dokumentáló céllal közölték.

A szöveg és a kép szimbiózisa régi találmány, talán legkorábban az ókori egyiptomi falfestészetben figyelhető meg vagy az ősi rituális szerepjátékokban és általában a dramatikus előadásokban. A szimbiózis úgy értendő, hogy egyik a másik nélkül nem nyújtaná a tartalom teljességét. Azonban ez a kölcsönös függőségi együttállás nem mentes a képek szemléltető jellegétől. A vizuális alkotás szemléltető helyzetben felmutatja, azaz vizualizálja a kifejtendő témát – szerepe nagyon hasonló (vagy azonos) a képek könyvekben betöltött általános szerepével.

A kép a szöveggel összefüggésben *könyvekben* szemléltető-illusztráló jellegzetességgel bír, ilyenkor az ember kétféle eszköztárat, kétféle modalitást és azok közös erejét használja a téma felfedezésére. Az eredeti alkotói céltól függően a képek vagy kifejező jellegűek vagy ábrázolók, de ettől eltekintve a szöveg miatt kapnak egy szemléltető karaktert – ez az egyik modalitás. Ugyanakkor a témába foglalt vizuális tartalom konkrét, háromdimenziós felmutatása helyett állnak, ez a helyettesítő szerep jelenti a másik modalitást. A helyettesítő szerep könyvekben

és más sokszorosított kiadványokban természetes, vagyis például egy tárgyat bemutató szövegben a tárgyat megjelenítő látványábrázoló típusú kép a tárgyat magát helyettesíti, képaláírása is méltán tekint el az elvileg kétféle típustól. Azaz: tárgyakról szóló leírásokban aláírásként nem az szerepel, hogy a „római kocsit ábrázoló látványrajz”, hanem: „a római kocsi”; vagy az aláírás nem azt közli, hogy „avar kori övcsatot ábrázoló dokumentumfotó”, hanem: „avar kori övcsat”. Megjegyzendő, hogy ebben a dolgozatban törekvésem, hogy az eredeti alkotói célok szerinti típusmegnevezések szerepeljenek. Csupán a dolgozat kétdimenziós léte miatt lép be a fotódokumentáció (és szigorúan csak a fotó) a háromdimenziós tárgyak és tárgyegyüttesek, emberalkotta látványok közvetítőjeként.

A könyv, mint tárgyfajta kialakulásával a vizuális alkotás ilyen speciális használata minden civilizációban elterjedt. A szöveghez kapcsolódó képhasználat feltétlenül sajátos, azonban az így szereplő képet a vizuális alkotások rendszere szerinti értelemben nem nevezhetjük egyetlen önálló képtípusnak, mivel éppenhogy többféle képtípus felhasználását jelenti.

*Zrínyifalvi* a kép differenciálódását csak a történeti idő igen kései szintjén látja meg, illetve igen szűk körben értelmezi. A gótikához köti az anatómiai és csillagászat ábrák, a térképrajzok és tervrajzok, értelmező ábrák, rajzos útbeszámolók létrejöttét. „A világ látásában – és ez itt szó szerint értendő – kellett beállnia annak a változásnak, amely a kép célját, funkcióját és ebből fakadóan megértését is oly mértékben átalakította a gótikától kezdődően, ahogyan az megtörtént... A korábban szinte homogén képalakításban elindult a differenciálódás, illetve a képi kifejezőerő más területeken történő hasznosítása.” – írja. Homogén alkotások alatt a művészi képeket érti, közvetlenül pedig funkciókhoz és egyes tudományokhoz kötődésben látja a kiváltó okot. (Zrínyifalvi 1997)

Ezt a megállapítás így végtelenül leegyszerűsíti a képtípusok kérdését, ezért úgy vélem, nem fogadható el. (Bár tudnunk kell, hogy valamely ok miatt Zrínyifalvi az európai kultúrkörben marad, egyébként pedig a film kialakulásához vezető utat és „a művészet fejlődéstörténetének” folyamatosságát vizsgálja tanulmányában.)

Az ember élete a kezdetektől fogva megkívánta a különböző célú alkotások, azaz képek előállítását. Ezek közül természetesen elsősorban a tárgyak és az azok felületének díszítéseiként létrehozott ábrázolások maradtak ránk. De: az ókori egyiptomi szekvenciális ábrázolások lényegében *magyarázó-értelmező folyamatábrák*; a legkülönbélebb *jelek* több évezreddel ezelőtt is használatosak voltak, a legrégebbi (megőrződött) *térkép* ugyancsak egyiptomi, Kr.e. 1200 körülről, a legrégebbi ismert itinerárium egy róma-kori útvonalat mutat be. És persze a sérülékeny, nem tartós felületekre rajzolt ábrák nem maradhattak fenn, vagyis egyes képtípusok

pontos megjelenése megállapíthatatlan. De következtethetünk rá, hogy az első magyarázó ábra több tízezer évvel ezelőtti időkbe nyúlik vissza, amikor az ősi ember kőbe karcolt egy keresztet, hogy a világban való helyét kijelölje, és amely az égtájak közötti eligazodást mutatta meg.

A képanyag felkutatásában további akadályokat jelent, hogy a kultúrtörténet egészében több évezredes időtávlatból csak szórványosan maradt ránk olyan ábrázolások, amelyekre ma azt mondanánk, nem művészeti értékek. A mából visszafelé nyúlva tehát nehéz a típusok elkülönítése, ezért különösen erőteljesen kell alkalmaznunk az egyes alaptípusokra megállapított vizuális jellegzetességek megmutatását.

Különböző élethelyzetekben – ilyenek a köznapi élet helyzeti és például egy tudomány kialakulása is – képalkotási célok fogalmazódnak meg, amelyek sajátos képtípusok és a típuson belüli változatok kialakulásához vezetnek. A differenciálódás minden területen jól kimutatható történeti értelemben is. E tekintetben különösen jó példa a térképészet, amelyben tisztán követhető, hogy az újabb és újabb igények (a nyomdatechnika fejlődésével párhuzamosan) egyre más tematikus térképváltozatot<sup>1</sup> eredményeztek. A térképi ábrázolást történeti értelemben is jól feldolgozottak tekinthetjük, bizonyára azért, mert önálló tudományággá forrta ki magát.

Az utókorra maradt emlékek alapján megállapítható, hogy a síkon megjelenítő alkotásokban az elsőként kialakult típusok között vannak a térképek és az építészeti rajzok, és általában a magyarázó-értelmező ábrázolások, de a látványt-tárgyat leképezve látványszerűen megjelenítő ábrázolások is.

#### 6.1.2. esettanulmány a differenciálódásra: a tényszerű látványábrázolás társadalmi igények szerinti altípusai

*Tényszerű látványábrázolás* alatt az objektív ábrázolási módok egyikét értjük, tényeket dokumentáló jellege miatt a látványhű vagy tárgyhű megjelenítés fogalma kapcsolódik hozzá. Ez az ábrázolásfajta a vizuális alkotások rendszerében a 2.3. jelű nagy típuscsoporton belüli családot takarja.

Legfőbb ábrázolási jellemzője, hogy *az alkotó a látvány hiteles megörökítésére törekszik úgy, hogy a külső, a látványszerűség érdekli és ezzel többé-kevésbé szoros összefüggésben az ábrázolandó tárgy maga foglalkoztatja. A tényszerű látványábrázolás típusában a látványszerűséget eredményező ábrázolási mód jellemzői sűrítetten vannak jelen.*

A kép a használt vizuális elem és a technikai eszközök szerint lesz színes és foltszerűen festői vagy például fekete-fehér és vonalas. Bármilyen változatban és felfogásban (stílusban) készül is ez az alkotásfajta, mindig lényeges ismérve, hogy az alkotó folyamatosan összeveti készülő művét a látvánnyal és így jut el egy általa megcélzott állapotig.

A következőkben – egy kis bevezetőt követően – sorra veszem

- a) az *iskolai* vagy iskolázó-fejlesztő-tanulmányozó látványábrázolást,
- b) a *természettudományi határozó* ábrázolást (növény-, állat-, közethatározó)
- c) a *régészeti tárgydokumentáló* ábrázolást.

Azok a látványt idéző, leképező-jellegű ábrázolások, amelyek alkotói a látványt és az ábrázolt tárgy jellegzetességeit az érzékiség magas fokán képesek utánozni az ábrázolásban mindig is csodálatot váltottak ki az emberekből. Egyrészt érzékleti átkapcsolásokat indít el az ábrázolás: szinte érezzük a virág illatát, a szírom bársonyosságát, a Dürer-rajzolta nyúl bundájának puhóságát. Másrészt az ábrázolás életre kelni látszik – tehát varázslat zajlik vele. Értéket képvisel az illúzióteremtés magas szintje és a kézzel végzett munka tökéletessége, éppen ezért szépséget is sugároz a mű. Az ilyenfajta alkotások igen alkalmasak az ember szép iránti igényének kielégítésére, de ugyanígy a látványdokumentálásnak is kiváló eszközei.

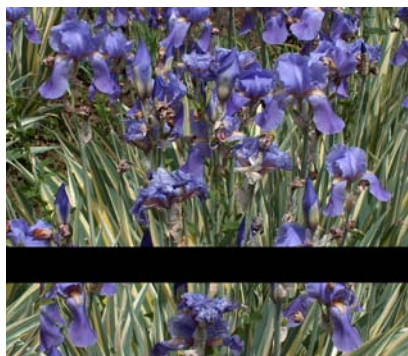
A tényeket rögzítő látványábrázolásoknak a képalkotói céloktól függő válfajai alakultak ki. Az igénylő célok közül a legfontosabbak: művészi, természettudományi, műszaki, közigazgatási, régészeti és kereskedelmi. Ezek a célok önálló alkotásként eredményezik a látványt ábrázoló, látványt dokumentáló tényszerű alkotások válfajait.

Szükségesnek tartom megemlíteni, hogy a *kifejezés-célú látványábrázolás* – amit hagyományosan pl. csendéletnek vagy portrének mondanak – mint típus azonban természetesen *nem egyezik meg* a tényközlő látványábrázolással. A művész ugyanis kifejező szándékokkal közelít a látványhoz, éppen ezért a vizuális összetevők objektív rendszeréből egyeseket elhagy – következésképpen másokat kiemel, illetve a leképező-hűséggel ellentétben átírásokkal dolgozik: az ábrázolási módot használva egy másik képtípus születik meg.

6.1. Az objektív látványleképező ábrázolás és a kifejezés célú látványábrázolás közötti különbség.

6.1a. Pillanatfotó, látványszerű tényrögzítés. (Fotó: Sándor, 2008.)

6.1b. Művészi festmény, csendélet. Van Gogh: Írisz. 1889. olaj, papír, vászon, 62,2x48,3 cm. Forrás: Metzger-Walther 186. p.



A műalkotás mint szépségforrás gondolatát sztereotíp módon használta (és talán használja ma is) az oktatás. A látványábrázolás vagy látványt idéző ábrázolás jellemzője a formai-színbeli részletezettség, a művészetben ez egyfajta realista (naturalista) jellegzetesség. A művészetben a 19. század második felétől, az iskolai gyakorlatokban inkább a 20. század második felétől a látványrészletező, minden vizuális tényező szempontjából aprólékos-naturális leképezés helyett tendenciájában a különféle mértékű elvonatkoztatásokkal és egyszerűsítésekkel történő látványábrázolás jellemző.

Az oktatás a modell utáni ábrázolásban a művészeti(nek hitt) eszméknek kívánt megfelelni. A művészetben csendéletnek nevezett változat volt az elfogadott az iskolában, ahol alkotási eljárásként a látvány pontos, hűséges visszaadása volt az elvárás. (Mintegy száz évre van dokumentumokkal igazolt visszatekintési lehetőségem ebben a vonatkozásban a rajztanítás történetében.) Ezt az ábrázolástípust a pontosan leképező feladathelyzet, a „befejezett”, „bekeretezhető”, „falra akasztható művészi kép” igénye jellemezte. Munkafázisai és a pedagógiai elvárások a fennmaradt alkotásokból jól visszaolvashatók: a szabvány-papíron először pontos vonalrajz készül, térábrázolási módjában a látszatnak megfelelően, majd – vigyázva, hogy a vonalból ki ne fusson a festék – a vonalrajz kifestése történik gondosan. (De azokban az időkben a gyerekekkel kifestetik a kocka oldallapját is a műszaki-jellegű ábrázolásokban ...) Mindez legalább az 1970-es évek közepéig általánosan elterjedt, ugyanakkor közben a művészet messze túllépett az avantgárdon, sőt a neósok, a pop art, a minimal art, a konceptuális művészet első hulláma is lezajlott már. Kepes György jóval korábban, 1944-ben megjelentette a *Language of Vision* című könyvét, mely Moholy-Nagy László írásaival és alkotásaival, vagy a 60-as években sokak, pl. Bálint Endre, Vajda Lajos vagy Kondor Béla műveivel együtt óriási látásmód-változásról, új világlátásról tanúskodik. Az oktatásban azonban ilyesmiről nem

hallunk, a példaként felhozott modell utáni ábrázolás évszázados időtávlatban változatlan, ún. akadémista szemlélettel történik.

A magyar oktatásban a modell utáni ábrázolásban a „vizuális nyelv” paradigmatis hatására következik be változás. Míg korábban minden vizuális összetevő (térbeliség, alaki és színbeli jellemzők, formarészletek és egész) azonos hangsúlyokkal szerepelt és az alkotó a tárgyra figyelt, addig a szemléleti változás valamely vizuális elem kiemelését és a tárgyszerűség háttérbe szorítását eredményezte. Több felsőoktatási intézmény – közöttük a sárospataki tanítóképző főiskola<sup>2</sup> is – rendelkezik archív gyűjteménnyel, amelyek az előző megállapításokat alátámasztják.



6.2. Példák a látványábrázolás iskolai gyakorlatából, tanítóképzős tanórai alkotások.

(Forrás: MECTFK MNT archív gyűjteménye.)

6.2a. „Kistérforma (Virágcsendélet)”, 1939.

6.2b. Színtanulmány (csendélet), 1995.

A művészek is használják a modell közvetlen megfigyelésével születő, a látvány külsődleges jegyeit tanulmányozó ábrázolást. Az iskolázó tanulmányok a nagyobb igényű táblaképeket vagy szobrokat *előkészítő munkák* vagy más művészek alkotásainak másolatai. Mindkét esetben afféle öniskolázó gyakorlatok. A művészettörténetben számon tartanak igen nagy mennyiségben és különféle korokból olyan tanulmánylapokat és vázlattömböket, amelyek Leonardo, Rembrandt vagy Degas, Dürer vagy Van Gogh (és sok más alkotó) látványábrázolásait őrzik<sup>3</sup>. De valószínű, hogy készített ilyeneket az ókori vagy középkori falfestmény készítője is munkájának némely eleméhez.





6.3. A művész látvány utáni iskolázó tanulmányai sokszor nagy műveinek előmunkái.

6.3a. Dürer: A nagy gyeprésztet. 41 x 31,5 cm. Akvarell és fedőfesték. 1503. Bécs, Albertina Forrás: Mittelstädt, 13.kép.

6.3b. Dürer: Mária írisszel, részlet. Dürer közismert mesterrajza a Nagy gyeprésztet. (De jól ismertek a különféle virágokról vagy állatokról készült ilyen munkái is). Az ott ábrázolt növényeket, mint az útilapu-féleség, például a Mária írisszel című festményén láthatjuk újra.

A dokumentáló-archiváló látványábrázolás nagyon sokszor *természettudományos és régészeti célokat* szolgál. Ebben a szerepében a szabadkézi ábrázolást mára szinte kizárólag a technikai képek váltották fel.<sup>4</sup>

Az alábbiakban a fotó és a szabadkézi látványábrázolás viszonyának vizsgálati keretében tárgyalom a természettudományi és régészeti célú látványábrázolást.

A fotó-képek közül kiemelt fontossággal bírnak most témám szempontjából azok a látvány utáni (látványleképező, látványt megjelenítő) képi ábrázolások, amelyek a kép alkotójának látványválasztó (tárgyválasztó) tevékenységéhez kapcsolódnak – ezzel a kitéttel kívánom elválasztani a fotó-képet az automatikus látványrögzítő változatától. A lényeglátás (kiemelés és elhagyás) minden képalkotás sajátja, még a látványleképezőké is. Csak ritka esetekben nem alkalmazzák a képtörténetben. A fotó területén a válogatás és figyelemirányítás – a szabadkézi ábrázolással szemben – sajátságosan szűk eszköztárral valósulhat meg.

A tárgy képe és az ábrázolt tárgy közötti hasonlóság szabadkézi ábrázolásban különböző mértékű lehet. A hasonlóság végül is kor, kultúra, stílus, közlési szándék és mindezek eredményeképpen ábrázolási konvenciók függvénye. Itt is a konvenciók megtanulása, ilyen módon az alkotó és a befogadó közös kulturális háttere és közös tudása eredményezi a képértést. (A vizuális alkotások alaptípusait történeti vonatkozásban kissé részletesebben a következő fejezetben tárgyalom.)

A természettudományok, közöttük is elsősorban a biológia és az ásványtan a rendszerképzések okán, valamint a régészet a tárgyarchiválás okán alkalmazza a határozó-beazonosító-dokumentáló típusú ábrázolásokat.

A növénytani, állattani és ásvány (vagy pl. kőzet- vagy drágakő-) határozások céljából készített ábrákra jellemző a részletes, látványhű kidolgozás. Ez az ábrázolástípus a látványegészben a vizsgált tárgyra koncentrál és az alkotó úgy képezi le a modelltárgyat, hogy az *egyed in keresztül a típus* legyen nyilvánvaló. Tudatosan szelektál tehát, amikor az ábrázoláshoz megválasztja a konkrét modelltárgyat, mivel a *prototípust* kell megkeresnie. És tudatosan szelektál az ábrázolás során is, amikor például elhagyja az atipikus vonásokat vagy a zavaró környezeti elemeket (ez utóbbi ma már fotónál is lehetséges az alkalmas lencse megválasztásával), vagy egyes tárgyi jellemzőket (pl. felület) hangsúlyosan ábrázol. Amikor azonban a „természetes” helyzetű tárgy „természetellenesen” szerepel – pl. egy gomba élőhelyén, de talajból kifordítva vagy kettémetszett állapotában – akkor az ábrázolás a látványmegjelenítés ellenére (vagy azzal együtt) átlép a magyarázó ábrázolások típuscsoportjába. Az ilyenfajta manipuláció megváltoztatja a típus karakterét, hiszen a látványhű ábrázolási típuscsoportra a külsődleges jegyek megmutatása, a rájuk történő odafigyelés szemléleti közege a jellemző.

A régészettudományos közeg a dokumentálás célú modell utáni ábrázolásban az állapottrögzítést helyezi előtérbe. Ez az ábrázolásfajta úgy képezi le a modelltárgyat, hogy az *egyedi, a különös* legyen *a típuson belül* a nyilvánvaló. Ennek szellemében tudatosan kiemel egyedi tárgyi jellegzetességeket, pl. egy törést, egy hiányt vagy egy felületi minőséget. Eljárásmódja egyéb szempontokból megegyezik a típuscsoportra vonatkozókkal, azaz a megfigyelés alaposságát használva a tárgyi hűség a mérvadó.



6.4a-c. Látványábrázolás tárgyábrázolásként, biológiai határozó céllal.

(Gombahatározó célú ábrázolások.)

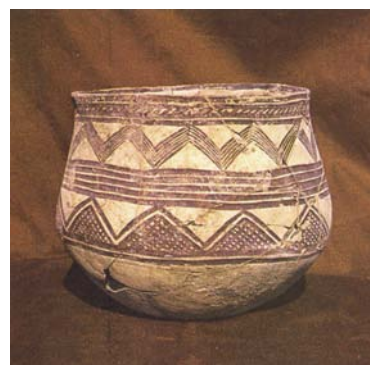
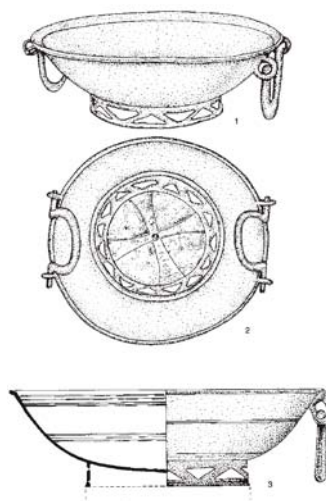
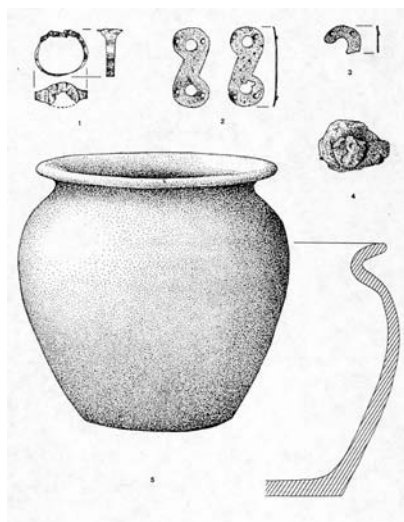
A tárgyat élőhelyén, természetes környezetében és természetes állapotában megmutató pillanatfotó és az ilyen felfogású szelektív szabadkézi ábrázolás a látványábrázoló típus legtisztább válfaja, prototípusa. Források: a) Zeugner, 10. p.; b-c) Dr. Krébecz 43., 107. p.



6.5a-d. A magyarázati vonás megjelenése a látványábrázolásban a tárgy vagy a környezet manipulálásával. (Gombahatározó célú ábrázolások.)

Források:

- a) Kalmár-Makara-Rimóczi (fotó);
- b) Krébecz Jenő, 143. p.(rajz);
- c) Kalmár – Makara 1978, 85. p. alul (fotó);
- d) Šťastný 1997, 132. p. (rajz).



6.6. Látványábrázolás tárgyábrázolásként, régészeti dokumentáció célú ábrázolásban.

6.6a-b. Ez az alkotási cél szabadkézi rajzban azonnal igényli a magyarázó-értelmező ábrázolásokat is. Most a közölt képanyagban ezek is szemlélhetők, de úgy gondoltam, nem veszem ki eredeti ábrázoláseggyütteséből a most tárgyalt látványábrázoló típust. A metszetek vagy akár a speciális nézeti ábrázolások tehát most nem tartoznak a vizsgálat körébe, csak a tárgy egészét külsőleg bemutató, általános-rálátásos nézőpontú ábrázolásokra figyelünk. a) Honfoglalás kori cserépedény rajza, középső nagy elem; b) Bronztál rajza, felső elem.

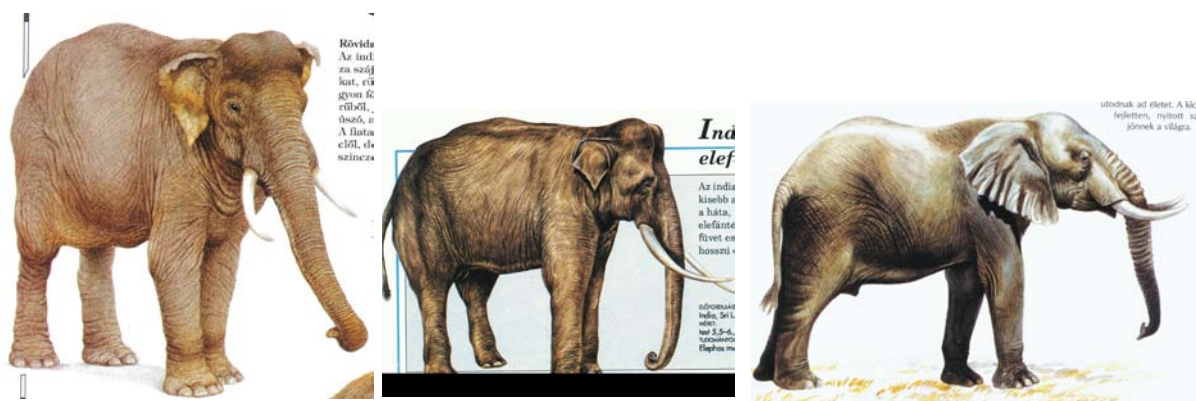
6.c. Régészeti fotódokumentáció. Közép-Mezopotámiából származó őstörténeti edény.

Forrás: Oates –Oates, 67. p.



Egy következő összehasonlítási szempontként nézzük meg röviden az *egyéni stílus szerepét a látványábrázolásban*.

Ez az ábrázolásfajta alapvetően objektív, ténszerűsége az ábrázolási célok által meghatározott fentebb taglalt vizuális jellemzőkből fakad. Az alkotó azonban személyes stílusának ábrázolási jellemzőivel gazdagítja a repertoárt. A tárgyalt alkotástípusban a személyes stílusnak csupán a vizuális és technikahasználati jellegzetességekben megragadható elemeit értem ide tartozónak. A személyes stílus ilyen értelemben differenciáló hatással bír, és az alkotó korában érvényes általános szemlélet következtében kap kisebb vagy nagyobb szerepet. Vagyis, ha a kor nem kívánja, vagy csak tolerálja az egyénit, akkor legfeljebb elenyésző szerephez jut, ilyen például az egyiptomi ókor vagy az európai középkor. Ha pedig az egyén és az egyéniség kiemelt fontossággal bír – úgy vélem a mai kor ilyen és talán világméretű értelemben –, akkor az egyéni ábrázolási stílus előnyt élvez. Így lehetséges, hogy az állathatározó könyvek kiadói – és persze a könyv használói – értékelik, ha egy rajzoló az ábrázolástípus minden igényét kielégítő tudáson és képességeken kívül sajátos stílust is fel tud mutatni. (Csak megjegyzem, hogy ezt a különbséget a régészettudományos ábrázolásban nem fedeztem fel olyan karakteresen, mint a természettudományosban. Mintha ott a tudományterület jobban ragaszkodna egy kialakított eljárásmóddhoz, szinte már konvencióként kezelve azt. De az is feltételezhető, hogy a botanikánál vagy állattannál fiatalabb tudományterületről lévén szó, a differenciáltságnak ez a foka még kevésbé nyert teret.)



6.7. Az egyéni stíusból következő különbségek a biológiai határozó célú ábrázolásban. (Állattani tudományos ismeretterjesztő könyvekből.)

6.7a-c. Elefántábrázolások különböző egyéni stílusban: finoman modellált és drámaibb-kontrasztosabb forma- és felületábrázolás. Források és rajzolóik sorban: Állatatlász - Kenneth Lilly, 50. p.; Öt kontinens állatai, Afrika - Hísek, 18. p.; Macmillan 70. p.

A rajzos ábra minden esetben tárgyra koncentráló, a fotók is ezt teszik komponáltságuknál fogva, de különböző mértékben – a helyszíni fotóknál a környezet az ábrázolás része, azaz tárgyábrázolás helyett tágasabb látványábrázolást produkál.

A különféle látványábrázolás-típusok vizsgálata alapján úgy látom, hogy a fotó a legfejlettebb technikai trükkökkel sem tudja azt a képalkotói célnak pontosan megfelelő szelektív ábrázolási módot produkálni, amit a szabadkézi ábrázolás. A természettudományi határozó és a régészeti dokumentáló problémahelyzet is azért alkalmazza a mai napig ezt az eljárást, mivel csak így tudja elérni a számára legmegfelelőbb ábrázolási változatot.

## 6.2. alaptípusok változatlansága, történeti vázlat

*Történeti szempontból közelítve néhány ábrázolás-típus fő jegyeiben állandónak látszik. Vizuális jellemzők és ábrázolási szabályok összehasonlításával azt tapasztaltam, hogy több típus legfontosabb karakterjegyei évezredekken vagy évszázadokon keresztül megmaradnak. Ilyenek például az alaprajz és más építészeti ábrázolások, vagy a térképrajzok. Ugyanakkor az előbb említetteknél az egész képlap a kor felfogását tükrözően módosul: girlandos díszítmények, cirkalmas felirat-táblák vagy éppen látványszerű jelenetek, figuratív ábrázolások kerülnek mellé. Így a magyarázó-értelmező tartalom keveredik látványleképező és díszítő mozzanatokkal, és ez általában a magyarázati kiemelés kárára történik. Ma legalábbis így láthatjuk.*

Itt tartom szükségesnek, hogy a kifejező alkotásról – és vele összefüggésben a műalkotásról – mint alaptípusról szóljak. A műalkotás mibenlétének értelmezése – és úgy vélem, ezzel együtt a kifejező alkotástípus vizuális jellegzetessége – a második évezred mintegy ötszáz évében rögzült állapotáról a 20. század első felében elmozdult. A valóságmegőrző vagy valóságként-megmutató funkciója helyébe egy új mozzanat, az alkotói individuum által megalkotott autonóm műalkotás lépett. A figuratív kifejező alkotás ma olyan ábrázolásként létezik, amely lényegében különbözik az ábrázolt figurációtól, az ábrázolás tárgyától. Esztétikai intencióval felruházott mű, kép-mű, azaz korábbi szerepének helyére az „alkotói individuum kezdeményezte és megalkotta autonóm műalkotás” lépett. (Zrínyifalvi 2002, 21. p.) Ennek a változásnak letéteményese az ábrázolt tárgy és az ábrázolat kettéválása – Magritte mondásával: „Ez a pipa nem pipa”. Másfelől a változás tényét jelzi a látványszerű ábrázolás és a tárgyábrázolás kötelékeiből való kiszabadulás. Ezek a nonfiguratív alkotások, amelyekben a kifejezést önmagukban a vizuális tényezők teremtik meg – természetesen az anyaggal és használati módjával együtt.

A könyvtárakban, múzeumi és történelmi helyszíneken, illetve a mindennapi élet közegeiben végzett kutatómunka alapozta meg, hogy *állandósult ábrázolási célokról és a vizuális alkotások történelmi alaptípusairól* gondolkodhatom. Az ember evolúciójához kötődően már kétszer, az ember (vizuális) gondolkodása és a tárgyak differenciálódása kapcsán érintettem ezt a kérdést. A történeti alaphelyzetet, azaz a kezdeteket az alábbi típuslistára vonatkozóan mintegy 40 ezer éves időtávlatban értem, azaz az állatábrázolásokat tartalmazó csonttárgyak alkotásának és a vele kapcsolatos vizuoszimbolikus gondolkodás megjelenésének idejétől.

A vizuális alkotások egyes típusait életrehívó, kortól és civilizációs formától független megjelenítési célok a következők:

- tárgyakat és építményeket készíteni (tevékenységek végzésének elengedhetetlen kellékeként, életmozzanatok/helyzetek szolgálatára)
- tájékozódni (a térben, időben)
- megmagyarázni (látható és nem látható jelenségeket)
- jelezni, jelölni (tárgyakat, összefüggéseket, jelenségeket, gondolatokat)
- díszíteni (tárgyakat, beleértve az emberi testet).
- megörökíteni, dokumentálni (láthatókat)
- láthatóvá tenni (elképzeléseket, élményeket, érzelmeket, érzéseket, gondolatokat)

Az állandósult megjelenítési célokat a vizuális alkotások rendszerében sorakoztatott alkotástípusokkal összevetve az alábbiak tekinthetők a *vizuális alkotások alaptípusainak*:

- díszített és díszítetlen tárgy
- díszített és díszítetlen építmény
- magyarázó-értelmező ábrázolás
- vizuális jelek és jelölések
- tér/idő dokumentáló és látvány/tárgyleképező ábrázolás
- a belső kognitív világ érzelemgazdag vizuális megjelenítése.

A tárgykészítés, a tájékozódás, a magyarázatra váró kíváncsiság, a jelentéssel felruházás, az a formai változatosság öröme, a látott megőrzése vagy az elgondolt-megérzett láthatóvá tétele olyan élethelyzetek, amelyek megteremtették speciális alkotástípusaikat. És fordítva: egyes alkotástípusok azért tudtak maradandók lenni, mert az őket kiváltó élethelyzetek állandóan, újra és újra létrejöttek.

*Az alaptípusokat joggal nevezhetjük archetípusoknak*, mivel évszázadokon, sőt évezredekben keresztül, korokon és civilizációkon átívelve megőrizték és folyamatosan őrzik vizuális karakterüket, formai-ábrázolási jellemzőiket. Ennek oka, hogy az őket életre hívó, emberi szükségleteket kielégítő ábrázolási célok stabilak. Stabilitásukat az érvényességüket jelentő óriási időtávlatban láthatjuk meg, és az idővel kapcsolatban az ember-lét testi-fiziológiai és gondolkodásbeli lényegeiben.

Kiemelve a gondolkodásbeli összetevőt megláthatjuk, hogy a vizuális alkotási archetípus korokhoz tapadó mozzanatokkal bővül. Kissé másként fogalmazva: az alaptípus a komplex ontológiai szemléletben gyökerező korstílusra vonatkozó ábrázolási elemekkel módosul.

A következőkben a megfogalmazott tétel igazolásaként és tartalmasabb magyarázata miatt a következő stratégiát alkalmazom: kiválasztott alaptípusban megmutatom az állandót és a hozzá kapcsolódó változót.

Ugyanakkor nem vállalhatom fel, hogy mind a hat archetípust történetileg is bemutatom, helyette a dolgozat korábbi fejezeteiben is kiemeltebben kezelt néhány típushoz kapcsolódom. Az elemző munkában a Sárospataki Nagykönyvtárban és a mind történetileg, mind könyvtárlományának egy részét illetően hozzá kapcsolódó tanítóképző főiskolai könyvtárban végzett kutatómunka eredményeit használom.

Az előző fejezetben megkezdett gondolat folytatását tartom célszerűnek, ezért elsőként a látványt, a látott tárgyat megmutató-dokumentáló ábrázolással foglalkozom.

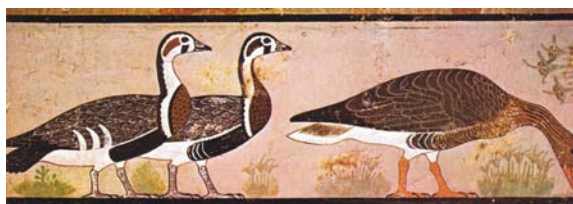
Ennek az ábrázolásnak a jellemzőit mind a vizuális tényezőkre, mind az alkotás elkészülésének módjára vonatkozóan már megfelelő részletességgel leírtam. Úgy vélem tehát, elegendő lesz az egyes konkrét esetekben az éppen aktuális aspektusból foglalkoznom a kérdéssel.

Az ókori egyiptomi vizuális alkotásokról rengeteg sztereotípiát lehet olvasni formaegyszerűsítésről és térötvözésről, egy nézőpontra komponálásról és síkredukcióról, vagyis olyasmikről, amik lényegében látványszerűtlenségek. Továbbá arról, hogy mindezek az ábrázolási konvenciók két évezrednyi időig változatlanok voltak, mivel a halottkultusz, amit szolgáltak nem változott.

Ugyanakkor az ókori egyiptomi ábrázolásokról nem szokás úgy beszélni, mint amelyekben az alkotó a tárgyakat, állatokat és embereket hűségesen jeleníti meg, érzékenyen részletezi, élet-szerűvé teszi. (Ezeket a jelzőket inkább a reneszánszsal kezdődően alkalmazzák.) Úgy vélem azonban, hogy ebben a korban ugyanúgy tettenérhető a látványra érzékenyített ábrázolás, az

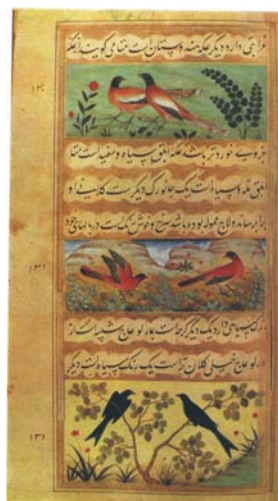
alkotók ugyanúgy meglátták és ábrázolták a tárgyak-lények vizuális gazdagságát, csak az ilyen ábrázolás alkotói (vagy megrendelői) cél vonzataként ritkán kapott szerepet.

A síkon festészeti eszközökkel megjelenítő alkotásokban már a legkorábbi időktől megfigyelhető, hogy embereket, madarakat, halakat és gyümölcsöket, szarvasmarhákat és más állatokat, az emberalkotta tárgyi világ számos képződményét hiteles formakarakterekkel, igen gazdag modellációval és a beazonosítás nagyon pontosan visszaolvasható igényével jelenítettek meg. Példának a madár témáját választottam, mivel egy fellelt alkotás – nagy meglepetésemre – az óbirodalom idejéből való, így a történeti távolság a mához képest ezzel a témával kapcsolatban még az általam feltételezettnél is nagyobbra nyitható. Ugyanakkor természetesen egészen az ősi időkig – a karcolt állatábrázolásokig vagy a barlangfestményekig – vissza lehet vezetni a gondolatot. Az alkalmazott ábrázolási technika keretei között ugyanúgy megtaláljuk korábban is azokat az összetevőket, amelyek az ábrázolást tárgyában beazonosíthatóvá, tehát tény-szerűvé teszik.



6.8. A látvány/tárgy dokumentáló ábrázolás mint archetípus. Amikor az ábrázolási cél indukálja (vagy nem ellenzi) a dokumentálva-megjelenítő jelleget, az ábrázolás tárgyat egyformán hitelesen ábrázolják a legkülönbözőbb korokban.

Az ábrázolás tárgya: madár.



6.8a. A meidumi ludak, ókori egyiptomi falfestmény, részlet, Kr. e. 2500 k. (Kairó, Egyiptomi Múzeum)

Forrás: Aradi Nóra 1990, 103. p. (Az Egyiptomi Múzeum honlapján a fríz egésze megtekinthető.)

6.8b. Szarkafajták, barázdabillegetők és fecskék; miniatura, 1550 k. Forrás: Bábur-náme.

6.8c. „Hegyi billegetők, vizirigó, ökörszemek”, 1902. A beazonosító célhoz narratív-jelenetes (testmozgások, cselekvések) és teljes tájképi környezetben elhelyezett formáltság társul.

Forrás: Brehm 1902, 449. p.



6.8.d. „A lombos erdő madarai”. Rajzolt madárábrázolások narratív csoportba rendezve, ismeretterjesztő könyvből, 1990-es évek. Forrás: Reid, 38. p. (jobbra)

6.8e. Ludak rajzos beazonosító-határozó célú ábrázolása egy mai tudományos ismeretterjesztő könyvből. „Rend: Lúdalakúak” Részletek a leírásból: „Közepes vagy nagy termetű madarak, rövid úszólábbal. Csőrük hosszú, erős ... Tollazatuk sűrű ... Párzás idején a gácsérok színesek. ...” Forrás: Thoman – Felix – Hísek, 1981, 362. p.



6.8f1-3. A kevésbé narratív helyzet és a nézőpont szerepe a tudományos igény kielégítésében, fotók a 20. század végéről. Forrás: f1) szarka, Moss, 117. p.; f2) szarka, Bailey – Parker, 88. p.; f3) nyári lúd. Forrás: Állat- és növényhatározó természetjáróknak, 2000, 440. p.

Az ókori egyiptomi festményen a ludak formájának ábrázolásában a karakter igen pontos és érzékeny – azaz minden részletére kiterjedő: testarányok és testtartás (lépő-billenő mozgás, figyelő, illetve lehajló-csipegető mozdulat), színek árnyalatai (a barnák és fehéresek a tollazatban, a narancsos vörös a csőrnél és a lábaknál) és formarészek és felületek jellemzői (pl. a bütykös-redős lábak). Ez az ábrázolás nem általában a madár vagy általában a lúd, hanem beazonosítható lúdfajta – a dokumentatív érték kétségbevonhatatlan. Joggal állapíthatta meg tehát a könyvfejezet szerzője a képhez kapcsolt szövegben: „a formák pontossága, a színek hitelessége, a tökéletes kidolgozás olyan benyomást kelt, mintha egy zoológiai tankönyv lapjait forgatnánk”. (Aradi 1990) Lehet, hogy korabeli zoológiai könyvről van szó – vagyis a falfestmény témájába bizonyára okkal épült be a látványábrázolás ilyen tényközlő szintje.

Bábur műve komplex tudományos értékekkel bír, hasonlóan számos más középkori kódexhez. Szerzőjének történeti és természeti tudományos érdeklődését tükrözi. Ezt mutatják a szöveges tételek: a 93 szövegegység kétharmad része történelmi és korabeli eseményeket beszél el, míg egyharmada India növény- és állatvilágát mutatja be. Az eredetileg üzbég szöveg perzsa fordítása az indiai fejedelmi udvarban készült a 16. század közepén. A közölt oldalon a szöveg: „Tenyészik ott még hindusztáni szarka is, amit matának hívnak valamivel kisebb a mi szar-

kánknál. A mi szarkánk fekete-fehér, a hindusztáni – fekete-sárga színű. Van Hindusztánban még egy madár, ami a barázdabillegetőre emlékeztet, szép piros színű; szárnyai kissé feketék. Egy másik madár – a karacs –, fecskére hasonlít, de annál sokkal nagyobb és teljesen fekete.” A képanyag egyértelműen mutatja ezeket a jellemzőket, olyannyira, hogy ornitológusi ismeretek nélkül is azonnal felismerjük a fecske-formát vagy a szarka-típusú (varjúfélék) testalkatot az európai szemnek szokatlan színezés ellenére is. Sajnos, ebben az esetben a képeket csak reprodukciókról tudtam vizsgálni, de így is megállapítható, hogy az ábrázolási eljárás követi a szövegből is nyilvánvaló képalkotói célt, amely a madarak beazonosításra alkalmas ábrázolása. Ennek bizonyítékeként ítélem meg, hogy a madarak testformája minden ízében érzékenyen formált, a színek finoman átmeneteseek és gazdagon árnyaltak – míg a növényeké sokkal inkább sematikus. Egy másik szempontból az ábrázolás módját narratív hangvétel jellemzi: egymás felé forduló mozgáskapcsolódás, elég erőteljes mozgás és némelyikük megnyíló csőre hordozzák a narrativitást.

A Brehm-könyv közölt képe is (és képeinek döntő többsége) elbeszélő jellegű, a madarak konkrét módon cselekszenek, aktív helyzetekben vannak: énekre nyíló csőr, figyelő tartás, társakhoz fordulás mutatja ezt, amihez ráadásul távolba nyúló tájképi környezet társul. Ezzel együtt azonban minden madár olyan részletgazdag és más szempontokból is hiteles megjelenítésű, hogy a beazonosítás teljes mértékben lehetséges. A többé-kevésbé elbeszélő-mesélő jelleg az 1900-as évekre már nem korjellemző a kimondottan határozó célú ábrázolásokban. Brehm könyve azonban – megfogalmazása szerint – nem elsősorban a tudósoknak szól, illetve vélhetően az ábrázolási mód a világlátáshoz is kapcsolódik. „Az emlősök az ember hasznára, a madarak pedig gyönyörködtetésére szolgálnak. Azoknak adózniuk és adniuk kell, nehogy az emberek elpusztítsák őket, emezek a többi állattal szemben kiváltságokat élveznek: bírják az ember jóakarátát és az ember szeretetét.” – írja a Madarak IV. kötetének 33. oldalán. A Madarak I. kötete előszavában pedig azt olvashatjuk, hogy a művelt közönség számára szól, a magyar átdolgozó nem akarta tankönyvvé változtatni – mivel Brehm eredetileg nem annak szánta, a szerzői cél hogy „könnyűszerrel érthető” legyen és „lelki élvezetet” lehessen meríteni belőle.

Hasonló részletező megjelenítést állapíthatunk meg a következő ábrázolásokban is. A tudományos ismeretterjesztő könyv képe csoportos-jelenetes komponáltságú. A fotónál pedig természetesen nem is kérdés az ábrázolás tárgyi-látványi hitelessége, azonban a fotótechnika is lehet elbeszélő, és minél inkább cselekvéses helyzeteket ábrázol (mint f1), ez a vonás annál inkább erősebb. Mindegyiket korrekt, pontos tárgybemutató és több-kevesebb elbeszélő haj-

lam jellemzi, az elbeszélő-mesélő jelleg az ismeretterjesztő könyv rajzolt elemeiben visszább húzódik, a kimondottan határozó cél esetén (Lúdalakúak) pedig szinte teljesen megszűnik.

Végül a nézőpontot említtem, mint ennek az ábrázolási típusnak az objektivitást erősítő elemét: az olyan nézőpont, amelyből az ábrázolás tárgya a forma jellemzőit megmutató helyzetben látszik (állatoknál ez az oldalnézet) a tényszerű ábrázolás ismérve. (6.8e és 6.8f2-3.)

A kör bezárulni látszik: a 2000-ben készült oldalnézetes fotó visszamutat a 4500 évvel korábbi egyiptomi oldalnézetes ábrázolásra.

Látványdokumentáló célú növényábrázolásokkal is hasonló megállapításokra juthatunk. Némely növényvel kapcsolatban azonban az elemző gondolkodásba az európai középkorban (vagy középkortól) a szimbolikus vonatkozás is társul. Ezekben az esetekben a szimbólumábrázolás hitelessége tette indokolttá a hűséges, szinte növénytani pontosságú ábrázolási módot. Ilyenkor az egyébként vallási tematikájú alkotás a látványleképező ábrázolás-részlet befogadó kerete. Szép történeti példasorokat találtam, ilyen pl. az írisz vagy a harangláb témája. Az írisz Szűz Mária személyére utaló jelkép, a harangláb a Szűz fájdalmának szimbóluma és a melankólia jelképe<sup>5</sup>.



6.9. A tényszerű tárgyábrázolás archetipikus jellemzőire célzott történeti példasor az írisz tárgyában, vallási és botanikai témákban.

6.9a. 1477 körül 1M 1 Miniatúra óraskönyv lapján. Forrás: Burgundiai Mária imakönyve.

6.9b. 1506 – oltártábla kompozíciójában. M.S. Mester: Mária és Erzsébet találkozása (Vizitáció), 140x94,5 cm, Sz. M. Forrás: Lajta: Művészeti kislexikon, 448. p.

[Tegyük ide a 6.10-es képblokkból Goes oltárképét is – a jelképes növények között az írisz ott is szerepel.]

6.9c. 1779 2 6 – növényhatározóban. *Icones Plantarum Medicinalium*. Abbildungen von Arznenngemachsen. Erstes – Biertes Hundert. Nürnberg, auf ... der Raspischen Buchhandlung.

6.9d. 1911 3M 1 – nem határozó célú kiadványban. Forrás: *Versíró papír íriszek ábrázolásával*. Japán.

6.9e. 1917 1F 4 – botanikai tankönyvből. Forrás: *Lehrbuch der Botanik für Hochschulen*. Jena, 605. p.

6.9f. 1955 1 csapodi 1 – növényhatározóból. Forrás: Jávorka – Csapody, 10. tábla.

6.9g. 1975 1F csapodi 4 r1 – növényhatározóból. Jávorka – Csapody: *Iconographia Florae*

És tegyük ide legalább gondolatban a korábban már más vonatkozásban tárgyalt íriszes (!) Dürer-festményt is.



A témába ágyazott dokumentatív látványábrázolás másik vonatkozása a *díszítés*.

Kódexek lapszeldíszsein sokszor találunk növényi díszeket. Mivel a harangláb-téma a díszítési és a szimbolikus összefüggésre is kínál alkotásokat, nézzük meg ennek a növénynek az ábrázolását a fölvetett komplex vonatkozásban, mint a dokumentáló látványábrázolás egy lehetséges történeti kapcsolódású esetét.



6.10. A látvány/tárgy dokumentáló ábrázolás mint archetípus. Szimbolikus és díszítő ábrázolásban egyaránt jelen van a tényszerű megjelenítési mód, hasonlóan a növényhatározó célú ábrához. Ez utóbbi esetében az ábrázolási mód külön alkotástípust eredményez. A történeti példasor tárgya: a harangláb elnevezésű virág.

6.10a. A harangláb kódex lapszéli díszítésében. 1462 előtt 1 M 1 r1 Victorinus, Caius Marius: Commentarii in Ciceronis librum De inventione. (Cicero retorikai munkájához írt magyarázatok.) Forrás: Bibliotheca Corviniana 1990, XXXVIII.

6.10b1-3. A harangláb oltárképben, szimbolikus növényegyüttesben. Hugo van der Goes: Portinari – oltár. (Portinari Triptych, 1476-79, oil on wood, 253 x 586 cm, Galleria degli Uffizi, Florence.)



6.10c. 1902 2F 4 „... 2. Köz. számoly. Aquilegia vulgaris L. ...”, rajz határozó típusú könyvből. Forrás: Hoffmann – Wagner, XXXV. tábla. [Kiemelés tőlem S. Zs.]

6.10d. „Harangláb (Aguilegia vulgaris)”, fotó-kép természettudományi könyvből. Forrás: Állat- és növényhatározó természetjáróknak, 2000, 252. p.

A harangláb-virág témájában körülbelül 540 éves időtartamot tudtam átfogni. Feltűnik kódex lapszédíszében a 15. század közepén, 15 év múlva műalkotásban látjuk, több mint 400 év múlva, a 20. század fordulóján növényhatározóban találkozunk vele, végül 2000-ben újra egy növényhatározóban látjuk, de most (már) fotótechnika segítségével. És bizonyára az időfolyamban még számos más vizuális alkotást tudtam volna újabb kutatómunkával fellelni. Azonban nem volt célom a példák sokasítása, a megállapítás így is egyértelmű, mivel az ábrázolás a más témákba ágyazott esetekben is – meglepő módon – ugyanolyan pontos és tényszerű, mint félezer év múlva a növényhatározó ábrázolásban.

A kódexdíszítésben eléggé elterjedt módszer, hogy szinte átírás nélküli ábrázolnak növényt, gyümölcsöt vagy állatot. Az illuminátor ezekhez a valósághű mozzanatokhoz kitalált vagy valóságos tárgyakból elvont elemeket illeszt és egybefűzi geometrikus vagy növényi indás formákkal. Végül létrehozza a motívumok rendszerét.

Vélhetően a kódexekben is a művesség jele volt a nagyfokú hasonlóságot, valósághűséget közvetítő ábrázolás és a festő ezzel a tehetségét és szakértelmét csillogtathatta meg. Valószínűsítem azt is, hogy a rajzoló látott is ilyen növényeket vagy legalábbis nagyon jó minőségű előképpel rendelkezett (akkor viszont a látványábrázolás minőségének dicsérete és a megfigyelés pontossága átszáll az elődjére).

Goes oltártábláján a jelképcsalád része a harangláb. A jelképi lét a jelentéshez kötés egyértelműsége miatt megköveteli a hiteles ábrázolást, szinte kényszeríti az alkotót, hogy a tárgyat megjelenítő arányos formarendben és megfelelő színekkel ábrázoljon – akkor is, ha egyébként a több évszázados konvencióknak megfelelően a donátor családja kicsinyített méretben kerül a képbe.

A harangláb virágfeje naturalista megoldású a lapszédíszben, csak ott az indás rendszerbe illesztés átviszi a díszítés kreált fantáziavilágába. És naturalista ábrázolású az oltárképen, de ott a jelentése kapcsol hozzá egy másik értelmezési sikot. Sőt egy harmadik, egyáltalán nem naturalista térábrázolási (avagy torzított arányábrázolási) vonatkozásba is bekapcsolódik, ezen a harmadik szinten nyeri el a kompozíciós egészben komplex szerepét. Naturalista – tényszerű ábrázolás szervesül egy tőle eltérő képi világgal.

A tényeket dokumentáló látvány- vagy tárgyábrázolás a modell utáni ábrázolás olyan speciális válfaja, amelyben meghatározó szereppel bír a tárgy hangsúlyozása, illetve a beazonosítást szolgáló esetekben a tárgytípus megmutatása úgy, hogy az ábrázolt példány egyedi sajátosságai ezt ne akadályozzák. Úgy vélem, minden korra és civilizációra (amelyben ez az ábrázolástípus egyáltalán előfordul) érvényes megállapításról van szó.

*A növénytani és állattani határozó célú ábrákra vagy más alkotásoknak azon elemére, amely a beazonosító mozzanat szellemében jött létre, jellemző a részletes, látványhű-tárgyhű ábrázolás. Ezek archetipikus vonások, amelyek minden korban azonosak, azonban az ábrázolási mód egésze mégis finoman különböző.*

*A magyarázó-értelmező ábrázolás szintén igen nagy múltra tekint vissza.*

Archetipikus jegyeit és az alapjellemzőkhöz kapcsolódó legáltalánosabb ismérveket a következő táblázatban foglalom össze:

archetipikus jegyek	a típusjegyen belüli legfontosabb ismérvek
a megmutatni kívánt tartalom vagy tartalmi összetevő vizuális kiemelése, hangsúlyozása	tárgyrész kinagyítva figyelemfelkeltő szín figyelemfelkeltő (vastag) vonal
az ábrázolás egységeinek magyarázatot és értelmezést szolgáló elrendezése	vízszintesen / függőlegesen soroló körbe rendezett összetartozást mutató közelség
az ábrázolt tárgyak és ábrázolási módjuk tartalomtól függése	tárgy/ak megválasztása, tárgy és környezet megkülönböztetése (a lényeges megtalálása) megfelelő nézet megfelelő formaredukció (formarészletezettség)
irányokat, kapcsolatokat jelölő vonalak, nyilak	szaggatott és egyenes vagy ívelő vonal egy irányba vagy oda-vissza mutató nyíl

Ennek az archetípusnak is kialakultak a felhasználói igényekhez módosult változatai, a változatokon belül pedig a figuratív és nonfiguratív válfaj. A ma legismertebb, legjobban elterjedt magyarázó-értelmező ábrázolástípusok:

tárgy formájának, színének magyarázó megmutatása

tárgyszerkezet értelmező ábrázolása

gép, organizmus, rendszer működésének magyarázata

gép, tárgy elkészítésének magyarázó bemutatása

gép, tárgy használatának magyarázó-értelmező bemutatása

természet és általában az élet változásának értelmezése

A fentebbiből az első kettő konstans állapotértelmezés, míg a többi folyamatok magyarázatát jelenti. A folyamatábrázolások vizuális lényegeiket illetően az *időábrázolás változataival* vannak összefüggésben. Vagyis az időfolyamatot fázisaiban ragadják meg, a fázisokat pedig vagy képsorozatokban vagy egy képbe sűrítve-komponálva mutatják meg.

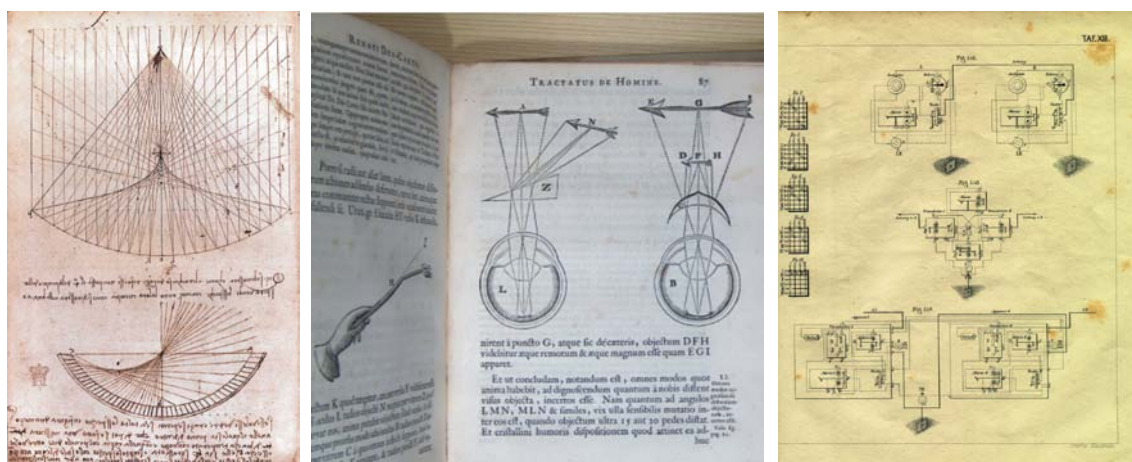
A magyarázó-értelmező ábrázolások használója a hétköznapi tevékenységeit végző ember, a gazdaság, az ipar vagy a természet- és társadalomtudományok számos válfaja.

Az embert ősidőktől fogva érdeklik a természetben megfigyelt állapotok és változások. Évszázadokkal, sőt évezredekkel korábbról találunk csillagkép-rajzokat, égtájakat orientáló és a bolygók mozgását vagy a mozgásukban rejlő együttállásokat magyarázó ábrázolásokat.

A természet és az ember kapcsolata, vagy az ember élettani és anatómiai magyarázata képi ábrázolásokban hasonlóan régi téma. Ezért úgy vélem alkalmas a magyarázó-értelmező ábrázolás archetípusának vizsgálatára, illetve az archetípusosság igazolására.

Alábbi képsoraimat az ember-természet komplex tematikájából állítottam össze.

A *rendszerek működését elvontan*, figuratív elemek nélkül (vagy kevés utaló figurativitással) megjelenítő magyarázó ábrázolások – néhány speciális esettől eltekintve – viszonylag későn, néhány száz éve alakultak ki. Mégis egy ilyen történeti példacsoporttal kezdem az elemzést.



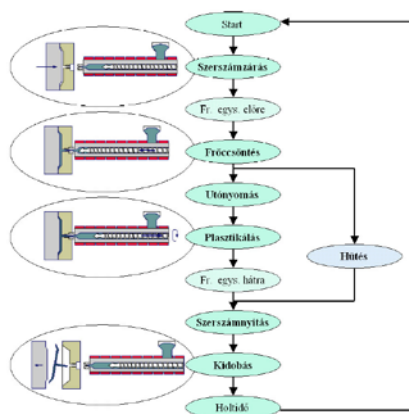
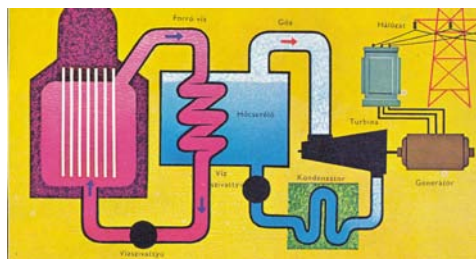
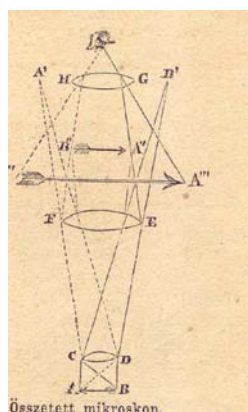
6.11. Rendszer egészére, működésére vonatkozó magyarázó ábrázolások történeti változatai - látványábrázolástól elvonatkoztatva. A magyarázati tartalmak az ábrázolásban a) sokszoros látási tapasztalat (pl. fény irányultsága) átértelmezésén és eredeti közegéből történő átkonvertáláson alapszanak; b) konkrét látási előzmények nélküliek; mindkét esetben modalitásváltással egybekötött vizuális formába tömörítés történik.

6.11a. A kis mélységű konkáv tükör és a parabola féltükör sugarainak viselkedése; elvont, mértani szerkesztésű magyarázó ábrázolás, valóságos tárgyra legfeljebb a tükör formáját metszetében megmutató íves forma utal. (Leonardo: Konstans és parabolikus görbületek. 1492. k.) Forrás: 1492 körül 1F leonardo Whiting, 1993, 96. p.

6.11b. A szem működésének fizikai fénytörésen alapuló jellegzetességét magyarázó ábra. (A szemforma metszetes beépítésével figuratív elemet is tartalmaz.) Forrás: 1677 1 descartes 7 Descartes: Tractatus, 1677.

6.11c. A telegráf jelek továbbításának rendszere. A kapcsolási rajzok az elvonatkoztató ábrázolás jó példái. Forrás: 1865 2F 4 Pfeiffer, 1865, XIII. tábla.





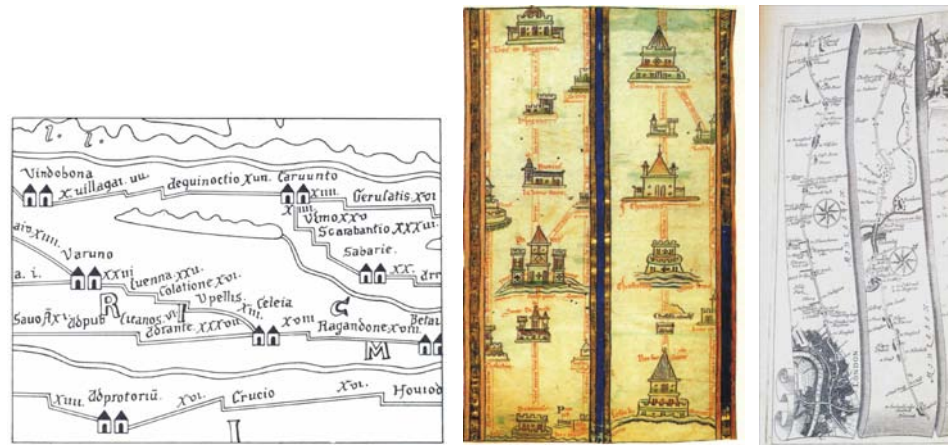
6.11d. A mikroszkóp működési elvének ábrája. Forrás: **1885 3 2** A legnevezetesebb találmányok könyve, 209. p.  
6.11e. „A reaktortól a villamos hálózatba”, kevés utaló-jellegű figuratív elemet tartalmazó magyarázó ábra.  
Forrás: **1978 1F 3** Mitchell Wilson, 1978, 156. p.  
6.11f. „A fröccsöntés elvi folyamatábrája.” A Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem Gépészmér-  
nöki Kar egyik laborgyakorlati segédletéből, [2010].

Az elvonatkoztatás a fentebb a bemutatott ábrázolásokban hasonló mértékű, vagyis tárgyra vonatkozó elemet nem, vagy csak igen erős áttétellel tartalmaznak. A magyarázat követhetősége miatt mindegyikük alkalmaz rámutató aspektust, elemeket jelölő betűs (vagy szöveges) beépítéseket. Hasonlóan reduktívan használnak vizuális minőségeket is: a korábbiakban csak néhány vonalfajtát láthatunk, a 20. sz. második felében készült alkotás is beéri ezen felül néhány színminőséggel. A vonalfajták – vékony, vastag, szaggatott – a tartalom megértéséhez szükséges kiemelések szerint valók, a színek a 20. századi ábrázolásokban tematagoló és figyelemirányító szereppel bírnak. A tartalmi elemek vizuális megfelelőit vonalak vagy más absztrahált formák kötik össze. Az idézett képsor mintegy 500 évet ölel fel, de az ábrázolás gondolkodási összetevői között nem látok különbséget, vizuális összetevői is legfeljebb stílisan térnek el. A mai ábra szikáran-praktikus, minden modellációt nélkülöz. Nagyjából ez jellemzi a negyedszázaddal korábbi ábrát is, de ott egyfajta realizmusra vonatkozó igényként értelmezhető a foltok felületi megmunkálása; ezzel szemben a 17. századi rajzban a nyilak gazdag, valóságos tollas nyílveesszőt idéző megformálása egészen naturális elem és narratív hangulatú. Ezek az eltérések korra-korszakra vonatkozó stílis jellegzetességek, részben pedig a korabeli könyvnyomtatási technikából következnek.

Az *útvonalrajzok* két alapváltozata ismeretes: készülhetnek ilyenek tárképbe történő berajzolásal vagy térkép nélkül. A mai értelemben vett térképek használatát nélkülöző útvonalrajzok természetüknél fogva elvontabbak, mivel nem kötődnek a térképre jellemző kétdimenziós, négyirányú lényeghez. A képsort rájuk célszerű. Megegyező bennük a linearitás, vagyis a térmélységi (előre-hátra) és szélességi (balra-jobbra) dimenzió egyidejű és egymáshoz kapcsolt



ábrázolásától eltekintenek. Általában a valóságos távolságok arányos megjelenítésével sem foglalkoznak. Legmélyebben rejlő lényegük a valahonnan (kezdőpont) valahová (végpont) valamik (állomások, támpontok) érintésével történő eljutás megmutatása. Ezen a területen az ókori római időktől máig terjedően évezredes intervallumot átfogó alkotásokat tudtam megfigyelni. Eltér technikai megvalósításuk, tartalmaznak az út vonalához kapcsolt tárgyyszerű elemeket vagy sem, a fentebb leírt alapjellemzők azonban mindegyikükben megvannak.



6.12. Elvonatkoztatás magyarázó ábrázolásban – útvonalrajz kétdimenziós térképi ábrázolás nélkül.

6.12a. Ókori útvonalábrázolás – római kori itineráriumban (=útikalauz). Tabula Peutingeriana (a 16. sz-i műgyűjtő nevére elnevezve), vélhetően 11-13. századi másolat a vélhetően 4. sz-i eredetiről; őse z 1. században készülhetett. Forrás: Stegena Lajos, 1980.

6.12b. Útikalauz rajzos ábrája – Londontól Apuliáig vezető út. 13. sz.. Forrás: 1200-1300 1F The Times Atlasz. Fernández-Armesto (szerk.): Felfedezések, 37. p. C) kép

6.12c. „Úttérkép” (a másodlagos forrás-beli képaláírás jelzi így). Forrás: 1675 1F1 r1 Allen, 1994. 103. p.



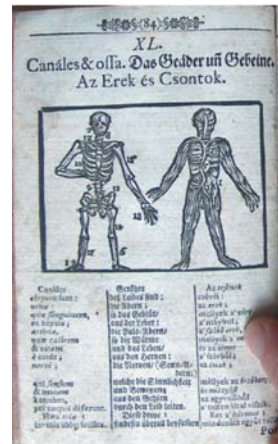
6.12d. Az útvonalrajz speciális változata: nyomvonal-rajz (vagy ábra) – a 4. metróvonal (Budapest) állomásainak egymásutánját megmutató ábra.

A 4. századi ábrázolás a termélységet nem ábrázolja, de az útelágazásokat jól megmutatja. A 13. századi útvonalábrázolás topografikus értelemben lineáris. Nem használja a szélességi viszonyokat, nem ábrázolja az úthálózatot felülnézeti vagy leképező-jelleggel. Egyfajta elvont-logikai séma. A közölt 17. századi útvonalrajz eredetileg egy atlaszban szerepel, a Londontól Buckingham-be vezető utat ábrázolja. A rajzoló a tárgy típusra vonatkozóan jelölte a templomokat, előkelők házait. Ez az útvonalábrázolás a középkorban is használatos ábrázolási móddal rokon: az út egy függőleges vonalként jelenik meg, jobbra-balra a települések megnevezésével. Mindez a könyv lapon függőlegesen elhelyezett, egymás melletti kép-sávokban van

ábrázolva. Ez az útvonalrajz sem törődik a dimenzionális távolságok kérdésével, azaz lineáris, ennek ellenére a képcsíkokat sorra-rendre hajlított szalagot imitáló formán jeleníti meg. A jelenség nem meglepő, hiszen a 17. század a barokk fénykora, és ott stiláris jellegzetességnek számít a térbeliség virtuóz ábrázolása.

Kétségtelenül a mai metrójárat ábrája a leginkább elvont, mivel minden tárgyra utaló mozzanattól és a valóságos térvizonyok minden elemétől mentes. Összesen három szint és kétféle formát használ, két-két pont között a távolságok mechanikusan azonosak. Értelmezési módja nagyon hasonló a 7-800 évvel korábbi középkori példához, annak figuratív elemei ellenére. A 20-21. századi metróvonal-rajz séma-karakterrel bír, azonban ezzel együtt tökéletesen megfelel az ábrázolási típus lényegének, vagyis a „től-ig”, és valamiken „át” kapcsolati viszonyt hibátlanul megmutatja.

Végül a magyarázó ábrázolás több, egymással összefüggő jellegzetességét vizsgálom meg: ezek lényege a *szerkezetre irányuló magyarázat*, amelyet a rész kiemelése, a metszet és a transzparens-jelleg támogat. Példáimat szándékosan veszem több területről (pl. anatómia, növénytan, állattan, műszaki élet). A szerkezet magyarázatának jellemzői közül a legfontosabbak közé tartozik a részek elválasztó megmutatása és egymáshoz kapcsolódásuk módjának jelölése.



6.13. A szerkezet magyarázatának jellemzői.

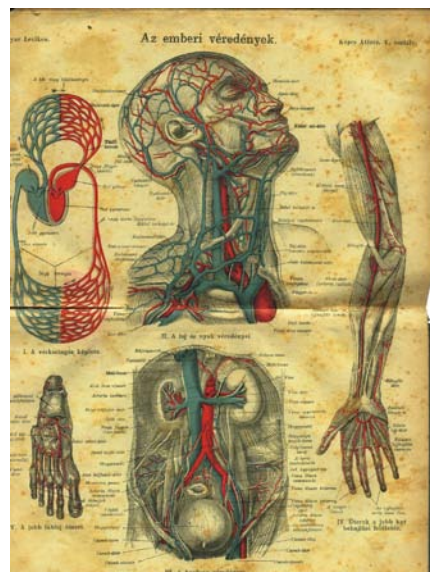
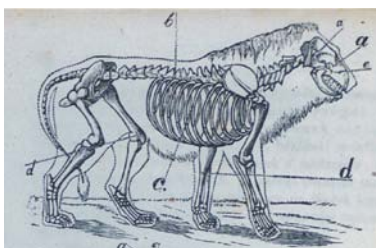
6.13a. Anatómiai magyarázó-értelmező ábrázolás, részletkiemelés, nézőpontváltóztatás – „Test, felnyitott has- és mellüreggel.” 1517. Rajzolta Laurentius Phryesen. Forrás: 1517 1F Szentágothai 1967, 23. p.

6.13b. Anatómiai magyarázó-értelmező ábrázolás – érhálózat, átlátszóság vagy belelátás; fametszet, 1543. Forrás: 1555 19 Vesalii 450. p.; fotóreprodukció: Sándor.

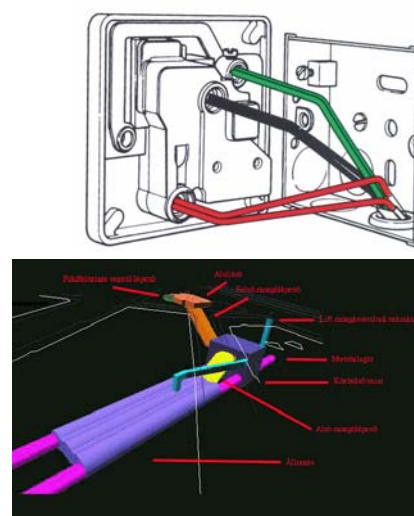
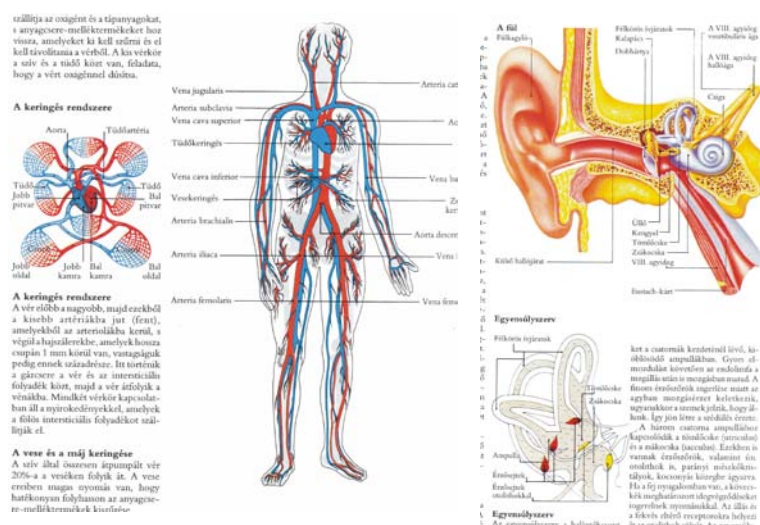
6.13c. Növényteni lapon együtt a látványdokumentáló és a magyarázó ábrázolás, részletkiemelés, nézőpontváltóztatás - a dohány növényt leíró növényteni lap. Forrás: 1559 1F 1 r1 Fernández-Armesto, 1993, 128. p. „F” kép

6.13d. Anatómiai magyarázó ábrázolás, átlátszóság vagy belelátás – „Az Erek és Csontok.” Forrás: 1685 1 8 Comenius: *Orbis Sensualium Pictus*, 1685, XL.





- 6.13e. Növénytani lapon együtt a látványdokumentáló és a magyarázó ábrázolás, részletkiemelés, metszetrajz.  
Forrás: 1779 2 9r Icones Plantarum Medicinalium, 364. tábla.
- 6.13f. Állattani értelmező ábra - az emlősök csontvázának részei; a külső formába történő belelátás.  
Forrás: 1852 1 1 r1 Minikus, 1852, 32-33. p. között.
- 6.13g. Az emberi fül szerkezetének magyarázó ábrázolása - „Vázlatos előtűntetése a hallás készülékének.”; részleges, téries metszetrajz. Forrás: 1874 1F 5 Az ember testének szerkezete és élete, 1874, 46. p.
- 6.13h. Anatómiai magyarázó-értelmező ábrázolás - „Az emberi véredények.”; kiemelés színnel.  
Forrás: 1888 2F 1 Magyar lexikon, 15. kötet, 600. oldal után.



- 6.13i. Anatómiai magyarázó-értelmező ábrázolás – „A vérkeringés”; kiemelés színnel.  
Forrás: 1978 2F 3 Bevan, 1994, 32. p.
- 6.13j. Az emberi fül szerkezetének magyarázó ábrázolása, metszetrajz, színnel történő elkülönítés.  
Forrás: 1978 2F 6 Bevan, 1994, 69. p.
- 6.13k. Világítási köráramkör magyarázó ábrázolása, színek kiemelő-jelölő szerepe.  
Forrás: Az otthon kézikönyve, 1999, 55. p.
- 6.13l. Magyarázó ábrázolás, metróállomás szerkezete, színjelöléssel történő tagolás.

A 16. század eleji anatómiai ábrázolásban a *magyarázó-értelmező* karaktert a következők hordozzák: vonallal betűzött, ismereteket közlő feliratok, nagyításos részletkiemelés, a koponya (vagy agy) több nézőpontú és különféle bontású rajzsorozata. Ezek közül az itt látható

Vesalius-féle ábra csak egyet alkalmaz – számokkal és betűkkel jelöli a magyarázni kívánt részeket (egyébként közvetlenül a részletekhez igazítva, így a bekapcsoló vonalat nem is használja). A betűk és szövegek használata általános, egyedül a 20. század végi áramkörü rajzban nem találunk szöveges elemeket – annál sem marad el azonban a vizuális tényezőhöz kapcsolódó verbális mozzanat, csak ott a színjelek értelmezése a könyvlapon külön szerepel. Megfigyelhető a részletkiemelés és a metszet alkalmazásával történő szerkezetmegmutatás általában a biológiai tárgyköröknél. Elsősorban az emberi és állati testnél, műszaki tárgyakkal és építményeknél pedig meglehetősen sűrűn előfordul a transzparenssé tétellel történő bemutatás. Úgy hiszem, az ember fél évszázaddal korábban (és még régebben is) egyformán gondolkodott a felépítettség, a szerkezet kérdéséről: ami kívülről nem látszik, azt meg lehet mutatni szembenézetes, szükség esetén téries metszetében, vagy értelmező gondolkodással az ábrázolásban átlátszóvá lehet tenni.

Narratív elemeket mindegyik ábrázolás tartalmaz. Ilyenek az ember és az állat lépő mozdulata, fej- és kartartása, a látványillúzió hatását keltő árnyalások és vetett árnyékok; az ábrázolás- vagy kidolgozásmódban tettenérhető plasztikus mozzanat még a 21. századi számítógépes ábrában is „elbeszél”. Azonban a korábbi évszázadokban a narrativitást több rétegben, gazdagabban és inkább kapcsolódó elemekben, vagyis nem a téma lényegéeként tartalmazzák a magyarázó ábrázolások. (Az érzelmet hordozó/közvetítő fejmozdulat, az oroszlán lábánál a vetett árnyék nem a bemutatandó tartalom része, hanem korstílusban-világításban rejlő összetevő, míg a metróállomás ábrájánál a lecsupaszított térformának a megjelenítése megkívánja a plasztikus hatású ábrázolást.)

A *magyarázó-értelmező ábrázolás* változatai elsősorban oktatási, tanácsadási vagy valamely tudományos eredményt dokumentáló céllal jönnek létre. A felhasználói körülmények, azaz hogy milyen felhasználó rétegnek szánták az ábrázolást, visszaható módon modellálják a megvalósulást, ez a mozzanat általában stílári összetevő. Ugyanígy modelláló szerepű, ha tervezett, vagy ha létező folyamatok ábrázolásáról van szó.

A felhasználói kör elsősorban a következőkben befolyásolja a folyamat- vagy állapotértelmező ábrázolást:

- ha az adott tematikai területen szakértőknek készül, akkor általában kevesebb vizuális eszköz, fázis szükséges és az ábrázolási módok szakspecifikus alkalmazása kerül előtérbe, mivel a szakértő ismeri a konkrét folyamat általános hátterét és vizuális ábraolvasási felkészültsége is magasabb szintű, azaz az ábrázolási mód lehet pl. tisztán műszaki-jellegű szerkesztett ábrázolás, egészen „száraz” hangvétellel;

– nem szakértő számára részletesebb folyamatkibontás, látványszerű/bb ábrázolás és narratívabb hangvételű előadásmód szükséges, mert ezek az összetevők érdeklődést indukálnak, az pedig segíti az értelmező gondolkodást.

*Az alaptípus jellemzői azonosak, a felfedezhető koronkénti különbségek a lényegét nem érintik, a modellációkat elsősorban a differenciált célok és a használt technika eredményezik.*

A Sárospataki Nagykönyvtár régi könyvei és térképnyomtatványai alapozták meg a vizuális alkotástípusokra és az archetípusokra vonatkozó gondolataimat. A könyvek képanyagát eredetiben vizsgálva sokkal eredményesebben tudtam a típus kérdésével és a könyvekben betöltött szemléltető funkcióval foglalkozni, mintha reprodukciós áttételekből ismertem volna meg. Bár könyvképek – kivéve az értékes kódexek képeit és a régi atlaszok anyagát – nem is igen jelennek meg újrareprodukálva kiadványokban. Ritka kivétel, amikor egy tudományterület arra sarkallja a szerzőt, hogy könyvi képanyagokat is használjon a témájához. Ilyenekkel legfeljebb egyes technikátörténeti (pl. Andai Pál) vagy térképtörténeti (pl. Stegena Lajos) munkákban találkozhatunk.

A könyvtári értelemben régi könyvek időintervallumát kitágítottam az 1970-es évek végéig. Ezzel az volt a célom, hogy a korábbi kiadású könyvekben megállapított alkotástípusokat későbbi időkben is vizsgálni tudjam. Így kerülhetett a gyűjteményben az 1799-es növényhatározó mellé 1902-es, 34-es vagy éppen 55-ös kiadású könyv, benne a későbbi korok ábrázolásai-val, vagy a Kr. e. 1200 körüli időkből való ókori egyiptomi térkép-papirusztekercs (ma már két darab papiruszlap-töredékként konzervált tárgyi formája) mellé – mint időbeli másik végpont – az 1966-os autóatlasz a térképlapok sokaságával (ma pedig már ott lehetne a műholdképek alapján szoftveresen generált térképi ábrázolás is).

Úgy vélem, a Sárospataki Nagykönyvtárban végzett *kutatómunkám originális értékkel bír*. Ezt kétféle értelemben is így gondolom.

Egyrészt mert – tudomásom szerint – nincs olyan munka, amely a könyvi képeket történeti értelemben és típusaik szerint vizsgálja. A könyvképekkel foglalkozó munkák vagy csak a kódexekre vonatkoznak, az iniciálé és miniatúra nagy összefoglaló kategóriáit használják, vagy a nyomdatechnika irányából technikai kérdésként taglalják, vagy esetleg – kizárólag régi könyveknél – a könyvdíszítés kérdését látják benne.

Másrészt, mert az Oroszországból visszakérült könyvek, közöttük nem utolsó sorban az ősnymtatványok még teljességgel feldolgozatlanok. A könyvtár 2010. elején állította össze az első ismertető munkát, amely a dolgozatom szövegének lezárása idején kiadás előtt áll, de – információim szerint – a képanyaggal egyetlen tanulmány szerzője sem foglalkozott, kivéve az ősnymtatványok illusztrált vagy csak szöveges voltának könyvészeti adatként való egyszerű számbavételét. Úgy gondolom, hogy ebben az értelemben is a dolgozatom 1. számú mellékletében közölt 5 db ősnymtatvány (1473, 1483, 1486, 1498, 1500 előtt) képanyagának típusokra koncentrált bemutatása első ilyen munkaként született meg. (Tervem, hogy a következő néhány évben részletesen foglalkozzam a kódexek és ősnymtatványok képanyagának archetipikus voltával, a bennük fellelhető vizuális alkotástípusokkal.)

---

#### Jegyzetek a 6. fejezethez

<sup>1</sup> A térkép differenciálódásában a tematizálódás kezdeti példái közül való a *Lázár-féle* térkép, ahol a kép egészébe foltszerű formációkban történelmi események ábrázolását építette a rajzoló.

„A tematikus térképeken valamilyen, területi előfordulású szaktartalom domináló szerepű; a terep, a topográfiai-geográfiai alap csak háttér, amely a tematikus tartalom térbe helyezésének biztosítására szolgál.” (Stegen 1980, 164. p.) Kezdetre a 18. sz. eleje, pl. postatérképek, bányatérképek, stb. A térképek használata rohamosan és egyre szélesebb körben terjed és gyarapodnak a válfajok: pl. emberföldrajz, vallásföldrajz. A 20. században minden földtudomány kialakította a saját szakági térképészetét, így geográfia, geológia, geofizika, oceanológia, meteorológia. A tematikus térképek a szaktartalmak térbeli eloszlását ábrázolják, térbeli összefüggések megvilágításának az eszközei.

Witt tematikus térkép csoportosítása még a 17. századból például a következő: helyzeti térképek (távolság, koordináta, felméréstechnika); a természeti adottságok térképei (litoszféra, hidroszféra, atmoszféra, bioszféra), ezek földtudományi térképek; településtérképek; állami, igazgatási és történelmi térképek (politikai térképek); gazdasági és közlekedési térképek; katonai térképek; területtervezési és rendezési térképek. (Wit vagy Witt holland kartográfus, kiadó, a Wit-céget 1648-ban alapította Fredericus de Witt.) Közli Stegen, 1980, 164. p.

<sup>2</sup> A Miskolci Egyetem Comenius Tanítóképző Főiskolai Kar Művészeti Nevelési Tanszékének archív gyűjteménye tanítóképzősök és gyerekek alkotásaiból, tanári szemléltetésekből, vizuális nevelési tantervekből és tanítási programokból áll. A legkorábbi tanítóképzős vizuális alkotás 1926-ból való, a legkorábbi közoktatási rajzóriai munka pedig az 1960-as évekből. Az alkotások többsége – az alkotástípusokra vonatkozó tantervi előírásokkal arányos összefüggésben – csendéleti-jellegű látványábrázolás.

<sup>3</sup> Művészek alkotáseit – közöttük az iskolázó előtanulmányokat is – (már) a barokk korban is értéként kezelték, vagyonleltárak tanúskodnak erről. Nézzünk meg két példát.

---

„Rembrandt vagyoneleltára csödbe jutásakor. Amsterdam, 1656. május-szeptember... 7. *Művészeti könyvek*... 192. Egy vázlatkönyv, Rembrandttól... 249. Ugyanaz, Rembrandt rajzokkal, állatok természet után... 257. Egy csomó rajz antikokról, Rembrandttól... 252. 5 negyedréti könyvecske Rembrandt rajzokkal.”

„A Rubens hagyatékban talált festmények, Antwerpen, 1640... Azon képeknek a jegyzéke, melyeket néhai Rubens úr Spanyolországban, Itáliában és másutt Titian és más nevezetes mesterek után készített: Ippolito Medici kardinális képmása. 39. Egy ifjú arcképe fekete sapkával... (ez a 11 darab Titian után készült)” (Forrás: Garas 1967, 137-138. és 134. p.)

(Magyarázatként: a számozásban megjelenik a tételegység címe, amelyben a számok a tételek sorszámai.)

<sup>4</sup> A tudományos ábrázolásban közismert a fotó szerepe, a növény-vagy állathatározók magától értetődően használják. A fényképezés feltalálását követően azonban a művészi előmunkálatokba is hamarosan bekerült a saját készítésű vagy a fényképpel csináltatott fotó. Számos ilyen munka ismert például Munkácsy életművéből: fotótanulmányok sora rögzíti előzetesen a Siralomház (és más alkotásainak) témarészleteit. Az ilyen részfotók segítik a teljes kompozíció elkészítését és a kidolgozást. (Forrás: Végvári Lajos: Munkácsy Mihály, Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1983, 15-18. kép.)

<sup>5</sup> A harangláb keresztény egyházhoz kapcsolódó jelképi tartalmát – többek között – van der Goes Portinarioltárának (6.10b.) növényábrázolásainak magyarázatánál olvashatjuk. „The picture shows a vase and a glass containing *orange lilies*, the symbol of the Passion, three *irises*, Van der Goes's favourite flower, and a few *columbine stalks*, the emblem of melancholy and a common symbol of the Virgin's pains. A sheaf of *corn lies flat* on the ground behind these flowers, alluding to the Incarnation and the Eucharist.” Azaz: A képen láthatunk egy vázát és egy poharat, amely a következőket tartalmazza: narancsszínű liliomok, ami Krisztus kínszenvedésének szimbóluma; három íriszt, Van der Goes kedvelt virágát; néhány haranglábát, amely a melankóliának és a Szűz fájdalmanak a jelképe. A virágok mögött a földön fekvő gabonakéve a megtestesülésre és az oltáriszentségre utal. (Forrás: <http://www.wga.hu/index1.html>; nyersfordítás: Sándor)

A magyarázat – úgy tűnik – nem köti Szűz Máriához az íriszt, és ez meglehetősen furcsa. Az irodalmak sokasága ugyanis a nőszirm vagy írisz nevű virágot egyértelműen Szűz Mária szimbólumai között tartja számon. Például [http://www.bkiado.hu/netre/Net\\_szimbolum/szimbolumszotar.htm#n](http://www.bkiado.hu/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm#n) : „nőszirm/írisz: Kora tavasszal virágzó dísznövény, nevét szirmoszerű bibéjéről kapta. Kardliliom, kék liliom vagy egyszerűen liliom néven is ismert. A különböző fajták eltérő színű virága miatt az ókorban írisznek (‘szivárvány’) nevezték .... Plinius szerint csak szűz ember gyűjtheti, szigorú szabályok szerint. • A keresztény ikonográfiában a szeplőtlen fogantatás szimbóluma és Mária szüzességének jelképe. Kard (tőr) formájú levele miatt a középkorban a Passióra és Mária hét fájdalma utal; a Simeon által megjósolt (Lk 2,35), a Mater Dolorosa szívét átszúró karddal hozzák kapcsolatba (Dürer: *Madonna íriszszel*, 1508, London, National Gallery). Svéd Szt. Brigitta azért hasonlítja Máriát kardliliomhoz, mert a virág levele úgy hasad ketté, mint a Szűz szíve fia halálakor.”



## 7. alkotástípusok szimbiózisai és alkotáskomplexitások – a felépített tipológia szétrombolása

---

A vizuális alkotások kisebb-nagyobb kiterjedésű típusokba és típuscsoportokba sorolhatók. Az ilyenfajta rendszerező gondolkodás – úgy gondolom – elengedhetetlen a képek jellegzetességeinek és kommunikációs szerepének vizsgálatához.

Az ember társadalmi életében azonban nem találjuk ezeket a homogenitásokat. Ritka kivételtől eltekintve – mint például egy képzőművészeti múzeumi gyűjtemény vagy egy ábrázoló geometriai tankönyv – nem típusokba csoportosítva, hanem ellenkezőleg, komplex együttállásokban vesznek részt az ember életében, kommunikatív létében. Az élethelyzet – nevezhetjük *problémának* is – mintegy magához gyűjti az általa igényelt vizuális alkotásokat és együttesbe szervezi őket. (Csak megjegyzem, hogy az előbb bármennyire is igyekeztem a kivételre példát találni, nem sikerült, mivel a képzőművészeti múzeumok gyűjteményi jellege, a megőrző és közönség elé táró munka számos más alkotás-típust is megkövetel a múzeum épületétől a kiállítási ismertetőig, a kiállítási tájékoztató alaprajzig és belépőjegyig; a geometriai ábrákat pedig a könyv, mint tárgy tartalmazza, a könyvoldalakat vizuális tervező-szerkesztő munkával alkotják meg ...)

*Az élethelyzetekben a vizuális alkotások komplexitásainak egybeszerveződése úgy történik meg, hogy a gazdasági, kereskedelmi, kulturális vagy éppen politikai élethelyzetet, még pontosabban az élethelyzethez kapcsolódó személyes emberi, intézményi vagy széles társadalmi igényeket a legjobban kielégítse.*

### 7.1. társadalmi szerveződések képkomplexumairól

Az *egyén vizuális formáltsága* a legszemélyesebb és ugyanakkor mégis társadalmi vizuális komplexitás. Értem alatta a testet magát közvetlen testdíszeivel együtt és a testburkot, azaz az öltözködést és a hozzá kapcsolódó külső díszítést.

A test közvetlen vizuális formálása – a testépítés, a fogyókúra és a hízőkúra, a haj és a bőrszín változtatása az egyéni elképzelésekkel és vágyakkal együtt a kor társadalmi szintű elvárásainak és divatjának is meg akar felelni. Úgy vélem, *Belting* gondolatai e tekintetben is helytállóak. *Belting* többféle szempontból vizsgálja az emberi test és a kép viszonyát. Szerinte csere-folyamat zajlik „a külső képet hordozó médium és testünk között ... melynek során az emberi test természetes médiumot képez”. (*Belting* 2004, 24. p.) A *Kép a testen – a maszk* című könyvi fejezetben kifejti, hogy amikor testünkön és testünkkel képet állítunk elő, akkor a test hordozza a képet, médiummá válik. A *test képe mint emberkép* című fejezetben megállapítja, hogy a test kulturális találmány, az öltözködés is része a megtestesítésnek.

Úgy gondolom, a vizuálisan formált testet felfoghatjuk, mint a korban kialakult testkép és öltözetbe burkolt emberkép mediatizált változatát.

A család vizuális megmutatkozása és vizuális környezete is alkotáskomplexitás. Családi ház esetén sajátosságosan formált építészeti tér, a lakásbelső a család igénye szerint alakított, a lakásbelsőben a családtagok ízlésvilágát és a család anyagi helyzetét tükröző tárgyi világ. Ezen a területen máig tanulságosak *S. Nagy Katalin* széleskörű vizsgálatai. Több településen végzett olyan kutatásokat, melynek során a lakberendezési szokásokat, a lakásmódokat, az épület és a lakás funkcionális elemzését összekötötte a lakásban élők életmódjára, közérzetére, társadalmi státuszára vonatkozó felmérésekkel, valamint kiterjesztette a település egészére is. A vizsgálatai alapvetően szociológiai szempontúak, de a térbeosztás, berendezési és egyéb tárgytípusok és –stílusok, vagy éppen a tárgyak száma sokféle információt szolgáltat a 70-es évek vizuális kultúrájáról. A lakótelepi lakásokkal kapcsolatban például megállapítja, hogy zsúfoltak, bútorokkal telerakottak az egyébként is kicsi helyiségek. Az új lakásba költözéskor súlyos-zömök drága bútorokat vásárolnak, csiszolt üveggel, faragott formákkal, melyek nem is szolgálják ki jól a családtagokat. „A sok tárgy, a sok bútorhoz a még több kiegészítő tárgy mintha a polgári otthon, otthonosság fogalmához tapadna, velejárója lenne ... a harmonikus családi idillt bemutatni vágyó, az idegenekben ezt a benyomást kelteni szándékozó lakásnak.” (*S. Nagy* 1982, 294. p.)

*Baudrillard* A tárgyak rendszere című könyvének első részében az otthonnal, a lakásbelsővel és a háztartás tárgyaival foglalkozik. A kor jellemzői felől közelít a lakáshoz, megmutatva benne, hogy vizuális formáltsága a kor képét adja. A terek és a bútorok szervezésében ugyanakkor organizmus is „amelynek külső váza a hagyományon és tekintélyvel alapuló patriarchális kapcsolat, szíve pedig a család összes tagját egybefonó bonyolult érzelmi viszony.” (*Baudrillard* 1987, 17. p.) Régi stílusú vagy azt idéző bútorok mai szerepéről hasonló a meg-

látása, mint S. Nagynál olvashattuk. A ház mozdíthatatlan struktúrájához szorosan kapcsolódó berendezésekről van szó: „ezek a bútor-műemlékek (tálaló, ágy, szekrény) ... a modern társadalom igen széles rétegeiben a hagyományos családi struktúrák állandóságának, továbbélésének felelnek meg”. (Baudrillard 1987, 19. p.) Megállapítja, hogy ez a bútorstílus és ez a szerep az egyén családdal és társadalommal való kapcsolatának megváltozásával együtt más lett: az egyén kapcsolataiban nagyobb szabadságot és mozgáslehetőséget élvez, ez tükröződik az újabban megjelent, funkciójukban felszabadított modern tárgyakban, az elemek variálhatóságában.

A tárgyakon kívül a családok sok esetben testi karakterben és öltözködésben is vizuális hasonlóságot mutatnak. A testi hasonlóság csak részben jön létre a genetikai öröklődés miatt, mivel az életmód testformáló erővel is bír, illetve a mimika, a gesztusok és a tágabb értelemben vett testmozgások mutatnak viselkedési hasonlóságot. A vizuális formáltság tehát közvetíti az együvé tartozást.

Számos más társadalmi szerveződés kiválóan alkalmas arra, hogy vizuális alkotásegyüttesként vizsgálat tárgyát képezze. Ilyenek a kislétszámú helyi és a multinacionális gazdasági cégek, gazdasági vagy kulturális intézmények, közigazgatási és oktatási intézmények, települések vagy akár a politikai pártok, és még sokáig lehetne sorolni a változatokat. Én közülük a *települést választom* és a továbbiakban *a várost, mint vizuális alkotás-komplexitást* részletesebben fejtem ki.

A várost, falut, a településeket a közéleti kommunikáció a színtereként tartja számon. (Buda – Sárközy 2001, 25. p.) Általában a kommunikációnak és a vizuális kommunikációnak is színtere a város. (V. ö. a színtér fogalma a participációs kommunikációban, a dolgozat 3.3.1-2. fejezetében.)

Úgy vélem, *a város mint kommunikációs színtér a vizuális alkotásoknak teljes skáláját össze-  
szervezi, sajátos céloknak megfelelően képlékeny rendszerbe foglalja.*

*A város kommunikációjában* a város emberalkotta jelenségeiből sugárzó vizuális hatásokat és a konkrét, városi közegben testet öltött vizuális közléseket (mint például az épületek vagy az utca bútorai, tárgyai) vizsgálom – igyekezve kontextusaikat minél sokoldalúbban feltárni.

A vizuális közléseket a város külső nyilvános világában kutatom, azaz nem lépek be a lakások vagy az intézmények, szervezetek (építészeti) belső területébe.

Az így körülhatárolt téma megkívánta az egyes vizuális közlésváltozati szakirodalmak (újabbli) tanulmányozását (például a jelekről, az építészetről, a tárgyi világról, a településtervezésről vagy a dizájnról) és bizonyos mélységű városszociológiai és szociálpszichológiai irodalom

tanulmányozását egyaránt. Kimondottan a városi kommunikációról vagy a városi vizuális közlésekről feltáró szakirodalmat nem leltem, legfeljebb néhány tanulmányt. A magyar nyelvű szakirodalmat eléggé szűksnek találom, az Építészfórum internetes honlapja azonban igen gazdag és friss. Angol nyelven számos irodalmat és véleményem szerint színvonalas anyagokat találtam mind szociológiai mind művészeti megközelítésben.

A város kommunikációjában maga város – annak mibenléte, jelenségei, avagy megnyilvánulásai és változása perdöntő tényező. A kérdéssel azonban az alábbiakban csak néhány, *a város vizuális kommunikációja* irányából szükséges szempont szerint foglalkozom.

Az urbanizáció következtében a falu és a város közötti különbség elmosódása figyelhető meg, egyre több falu válik várossá vagy ölt kisvárosias jelleget – a különbségek csökkenése a települések vizuális közléseire vonatkoztatva is igaz. Az urbanizáció, majd a városiasodásban bekövetkező túlszűfolttság miatt létrejövő szuburbanizáció és ezzel együtt a városközpontok funkciójának átalakulása folyamatos és dinamikus kölcsönhatásban formálja a várost.<sup>1</sup>

A városok fejlődésében egymáson átható kettős tendencia érvényesül: egyrészt teljes mértékben követik a társadalmi változásokat, másrészt általánosságban és az előző szemponttal hosszútávú összhangban a folyamatos és rohamos növekedésük figyelhető meg.

Óriási mértékben nő a városok száma is. Az 5 millió feletti városok mennyisége az évezred utolsó évtizedében megduplázódott, ezek döntő számban és fokozódó arányban a fejlődő világban vannak. A városgyarapodás – a szakírók szerint – a mindenkori politika érdeke is, mivel a politika hatalmi bázisa a város.

Ma kétféle alapvető városmodell tartanak számon: az egyik típus népessége rohamosan növekszik és morfológiai adottságai miatt is helyszűkében szenved. Ez a típus a fejlődő világokra jellemző, példái Szingapúr, Honkong. A másik típust a szétfolyó terebélyesedés jellemzi és ez a tulajdonság tendenciózus. Elsősorban Latin-Amerikára igaz, példái Sao Paulo és Mexikóváros, amelyek nagyságát jelzi, hogy kiterjedésük ma már eléri a 60-70 km-es távolságot is a centrumtól.

A fejlődő országokban nőnek a leggyorsabban és dagadnak a legnagyobb méretűre területben és lélekszámban a városok. Például Mexikóváros 23 milliós az ezredfordulón. Szinte hihetetlen, de ezek az óriási méretű városok képesek fenntartani magukat. Ugyanakkor mintha elérték volna azt a természetes küszöböt, amin már nem léphetnek túl, gyarapodásuk megállni vagy legalábbis stagnálni látszik.

A kutatások azt jelzik, hogy 2025-re a világ népességének 65 %-a városokban fog élni. (Bellavics / Kulturális világjelentés 2000)

*Úgy vélem, hogy egy ilyen dinamikusan változó közegben a kommunikáció szerepének vizsgálata, ezen belül a városi vizuális kommunikáció mibenléte, megnyilvánulásai és hatása igen izgalmas kutatási témát jelentenek és társadalmi hatású kérdéseket vetnek fel.*

A városiasodás egyik leglényegesebb jellemzője építészetének – benne épületeinek és más építményeinek, tér-és útrendszerének – változása, fejlődése. A városban – miközben minden igen gyorsan változik – talán az épületek és a településszerkezet egyes jellemzői a leghosszabb életűek. Az épületek funkcióinak változtatása a városfejlődésben szükségszerű jelenség és az épületek karbantartásával, felújításával átalakítás is együtt jár – mindez a városkép gazdagodását is eredményezheti. Úgy vélem, hogy az ezirányú építészeti munkálatok közül azok a legértékesebbek, amelyek megengedik a szükséges építészeti változtatásokat és ezzel együtt lehetővé teszik az időfolyamatok visszaolvasását. Így szolgálják legjobban az építészeti alkotások közjó funkciójukat, illetve a társadalmi és egyéni identitást.

“Az építészetben a felújítás elve és a városépítésben a fejlődés gondolata ... a rend és a kompromisszum játékán alapul.” – írja Venturi. (Venturi 1986, 51. p.)

A városfejlődés során a városmagok és a városi útrendszerek látványos átalakuláson mentek át. A régi városnegyed egyszerre kereskedelmi, gazdasági, politikai, vallási és szellemi központ volt. Az igen elterjedt mai bevásárlóközpontok hasonló funkciót láthatnának el, de kontextusaik miatt képtelenek rá, hiszen az átfutó bevásárló-turizmust szolgálják. Jellemző az is, hogy a műemlékek intézményi funkcióba kerülnek, a városmagok ünnepek, felvonulások, séták, rendezvények helyszínei lesznek. A történetileg kialakult város valójában már nem él, inkább múzeumként hat. Turistalátványosság és esztétikai élvezeti cikk lett belőle.

A várost történeti létrejöttékor a közlekedés óriási fejlődése eredményezte. Az *úthálózatok, útszerkezetek és -típusok* virulens változatai jöttek létre és ezek egy ideig ki tudták elégíteni a szerteágazó növekedést. Mára azonban a közlekedés a nagyvárosokban saját csapdájába, saját út- és térrendszereinek fogságába szorult, nem-közlekedéssé vált. A városban az utca szerepe is sajátos változáson ment át – a későbbiekben erről külön szólni fogok.

A *vizuális reklámok és más vizuális információk közlései* évszázadokra tekintenek vissza, egyes változatai egyidősek a várossal magával. Úgy látszik azonban, hogy a város kommunikációjában a szótól és az írástól (gondoljunk a városi kikiáltókra és hirdetményekre) a modern korban átvette a vezető szerepet a képiség. Ennek jele, hogy a cégtáblák és céget reklámozó képes szóróanyagok, városi rendezvények és politikai akciók képes reklámjainak megdöbben-

tő mennyisége árasztotta el a várost. Az ilyen anyagok minden faldarabra és talpalatnyi helyre odakerülnek, tömegesen nyomják a kezünkbe őket pár perces városi utazás vagy séta alatt is – ma már csordultig telítve a városi nyilvánosságot.

A *reprezentációs felfogás* szerint a város-reprezentációk hatékony megjelenések. A városi életvilágokat szervezik, beépítve így a városi mindennapi tapasztalatot.

„A városi reprezentációk a stabilizáció egy formáját jelentik a fizikai leírás vizuális kifejeződéseiben (mint az építészek és várostervező dizájnerek térképei, építészeti tervei, rajzai, modelljei) és a nem-vizuális megnyilvánulásokban (mint a gazdasági és szociális politika vagy a várostervek hatósági szabályozása) egyaránt. A reprezentációk megállítják a város változó tartományait és úgy mutatják be a várost mint egy racionális konstrukciót. 'A város' így lesz elemezhető és kritizálható. A reprezentációs tevékenységben ez az emulgeálószer-szerű, énkivetítő képmás technika, csakúgy, mint az előíró szabályozás kényszerítő ereje 'fegyelmezi' a városnak a veleszületett módon bizonytalan vagy ingataggá váló minőségeit. Végül is ez egy remek manőver, ami az elegáns képmásban egybeolvasztja a város-lét ellentmondó és vitatott nézőpontjait.” (Kahn 2002, 237. p., nyersfordítás: Sándor Zs.)

A város egyfelől építészeti karakterével és más anyagi megnyilvánulásaival fizikailag jelen lévő valóság, illetve az ebből következő pillanatnyi gyakorlati érzékelés által leírható, tehát így nevezhető reprezentációnak, avagy (egy adott pillanatban is) reprezentációk sokaságának. A város, a városiasság másfelől a „gondolkodás révén felfogható és átformálható kapcsolatokból álló társadalmi realitás”. A két városértelmezés azonban nem választható el egymástól, egymással összefüggésben eredményezi azt, amit „város”-nak szokás nevezni.

*Város-organizmus, antropomorf város, az ember-léptékű város* megfogalmazások felől is vizsgálunk kell a város jelentését. „Az életben minden születőben, növekedőben, virágzóban és pusztulóban van. Az emberi életben is hasonló folyamatok mennek végbe. Az építészet és az urbanizmus azok az eszközök, melyek révén az emberek saját életük kereteit hasznosan alakítják ki, ezért a leghívebben fejezik ki egy társadalom anyagi és erkölcsi értékeit. Az élet szabja meg a gondolatot: a születés, a fejlődés, a virágzás, a pusztulás. Az élettan szókincse nagyon is kapóra jön az építészetnek és az urbanizmusnak; az 'élő' építészetnek és urbanizmusnak egyaránt biológiai sajátosságai vannak. Biológia uralkodik az épületek alaprajzában és metszeteiben, az hangolja össze a tömegeket, tartja szem előtt a részek funkcióját, a biológia biztosítja a közlekedés nyugalmát és harmóniáját. Az élet belülről kifelé fejlődik, megnyílik a fénynek és kitárul a térnek. Az építészet és az urbanizmus ezt az egységes szabályt követi: belülről kifelé mutató szabály ez, amely szigorú rendet teremt maga körül. Valóban, ilyen

felismerések birtokában az építés birodalmát a hasznos célok érdekében egyesített elemek jellemzik, melyek mindegyike megannyi szerv, akár a természeti szervezetekben.” (Le Corbusier 1968, 42. p.)

Az ember egyfelől természeti lény. A várostervezésnek feladata, hogy megteremtse azokat a lehetőségeket, amelyek segítségével az ember az alapvetően mesterséges városi környezetben nem csak mesterséges körülmények között tud élni. Ezt pedig a saját képére formálással tudja a legjobban elérni.

Az ember másfelől közösségi lény. A várostervezés és a működő városban a városvezetés feladata, hogy a városfejlődésben bekövetkezett elidegenedés jelenségét csökkentse, vagyis a közösségek túlélését és megmaradását, illetve szerveződését segítse. Ennek egyik fő összetevője, hogy az otthonosság érzete jelen legyen a város-organizmusban. Az otthonosságnak lényeges ismérve a harmónia érzete, amely a helyhez kötöttségből és a tágasabb környezettel való kapcsolattartásból származik. Létrejöttének biztosítéka lehet az a városforma, ahol a nagyváros sok kisebb, még emberléptékű város konglomerátuma, szerves együttese. A közös kulturális identitásjegyek is az otthonosságot erősítik, ilyenek a városrész lakói által használt kávéház, az utcabál vagy az utcai vásár.

Az ember *antropomorf* tulajdonságokkal ruhazza fel a várost. „A város *arculatát* a közterület állapota, a pályák színvonala, a járművek esztétikája, a forgalom lefolyása, a város *hangulatát* a közlekedés megbízhatósága, minősége, káros hatásainak minimalizálása alapvetően befolyásolja.” (Berczik - Molnár 1999, 190. p.)

A város élő szervezethez való hasonlítását még számos más, vizuálisan értelmezhető jellegzetessége kínálja. Most csak egyet említek, a magasból szemlélt város látványát. A felfelé törekvő nagyvárosokról készített légifelvételek azt mutatják, hogy a város, mintha élőlény lenne, úgy robban ki a felhőkarcolók katonás rendjének rácsozatából, mintha így akarná szétszlatni a mélyben eluralkodott árnyékot.

A város mint utca a város egyik metaforája. Azt mondják, a városnak az utak, azaz a közlekedés artériái adnak életet. Az utcai élet a szimbóluma az urbánus életnek, ez ad izgalmat és feszültséget, teremt kihívásokat. A városi ember életének jelentős része, tevékenységeinek sokfélesége az utcán zajlik vagy az utca nélkül elképzelhetetlen. A város szörnyű „találmánya”, a hajléktalan ember pedig a szó szoros értelmében ott éli le és éli meg teljes életét.

A városban a helyek az idő teljességét, az utcák az élet teljességét adják.

A *dinamizmus* a város minden elképzelhető mozzanatában jelen van. Általánosan vett és egyetlen emberre vetített napi és naptári éves életében ugyanúgy, mint évszázados vagy évez-



redes távlataiban. Belső viszonyrendszereiben ugyanúgy, mint a környezetéhez való kapcsolataiban. Az otthonban (a személyes térben), a közintézményekben és az utca nyilvánosságában egyformán. A látványokban megélt hatásokban és a cselekvésekben egyaránt.

Most csak egyetlen aspektust, a térrel való bánást, a város-tér pulzálását ragadom meg. Egyrészt ugyanis a város felfelé törekszik, hogy minél kisebb alapterületen minél több ember élhessen, másfelől azonban – a megfelelő környezeti adottságokkal rendelkező esetekben – azt látni, hogy a magasépítészet egyre kevesebb szerepet játszik a városokban. Először a metropolisok elkezdik felemésztetni a zöldövezetüket, majd elkezdődik egy szuburbanizációs folyamat: a város óriási, laza szövedékű területen szétterül. Ezt pedig az új információs technológiák és infrastruktúra tette lehetővé. A hatalmas, újonnan létrejövő szuburban zónák széleskörűen felszerelt élőhelyei az embernek, „technoburb”-ok, ahonnan nem szükséges beutazni a „gazdaváros”-ba. A fölfelé tartó folyamat után ez egy kifelé tartó irányultság, ezért tehát sok építész vallja, hogy újra kell gondolni a helyeket, amiket az ember mindezidáig megépített magának.

Az embert környezeti burkok veszik körül és ezek vertikális-horizontális együttműködése az identitás és az otthonosság egyik legfontosabb összetevője, ebben a megközelítésben *a város, mint ember-burok* mutatkozik meg: a legszélesebben értett külső védelemként. Ebben az értelemben is kiemelt szerepet játszik a város, mivel az ember kollektív létének közegét jelenti.<sup>2</sup>

A városról gondolkodhatunk mint *város-konstrukcióról*, így kitüntetett figyelmet érdemelnek *a város rétegei*.

A város *környezeti szerkezetének* része, beépül a táji-morfológiai körülményegyüttesébe, felhasználva és kihasználva annak előnyeit.

A város *magassági konstrukciójában* a magas épületek a kortárs építészet „felkiáltójelei”. Az emberi ambíció jelei, ahol az épületek az ég felé törnek. Az ember büszkeségének jelei is és koronaként írják körül a várost, vertikális energiákat sugározva meghatározzák az égre kirajzolódó város-sziluettet. A vertikális építészet iránti érdeklődés – úgy látszik – nem csökken, szédületes egymásutániságban épülnek a magasépítészetre alapozott városok szerte a világon, de különösen a Csendes-óceáni térségben.

A városok magassági kiterjedésükben hierarchikus rétegzettségűek. Az egyik szint a járda és az ahhoz kapcsolódó szemmagasság szintje, vagyis az utca szintje. A másik a föld alatti réteg: földalatti állomások, autóparkolók, csatornák. A harmadik a magasra emelt területek rétege: felüljárókkal, magas utakkal és vasutakkal, sokemeletes lakóházakkal, szórakoztató- és bevá-

sárló központokkal. A negyedik pedig a legmagasabb pontok szintje: felhőkarcolók és toronyok irodákat, távközlést, kilátást szolgáló magassága.

Ha elképzeljük, hogy magassági irányban elvágjuk a várost, egy keresztmetszetet kapunk vagy éppenséggel egy tengelyt, ami mentén a város különböző módokon látható (a titkolt vagy elhallgatott és elhanyagolt csatornáktól a kevesek által megtapasztalható adótorony csúcsáig). A keresztmetszvény a vízszintes síkok összekapcsolásának helyszíne, gerince is, ahol lépcsők ezrei vezetnek, mozgólépcsők visznek vagy felvonók röptetik az embert a szintek között. (City Levels, 2000)

Az ellentmondásos jelenségek alapján felmerülő kérdések: a mai város mennyiben konstrukció és mennyiben dekonstrukció, valóban rend uralja-e vagy inkább a káosz ...

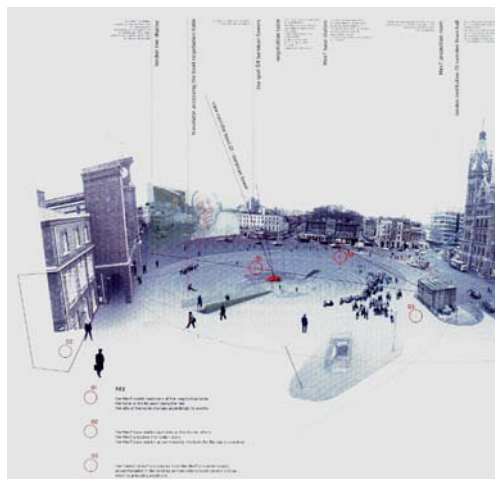
A várost tekinthetjük úgy, mint egy *komplex rendszert*. Komplexitását több alrendszer párhuzamos és átfedésekkel történő működése, rendszerszerűségét pedig az egység gyanánti összetartozás jelenti. Mint komplex rendszernek vannak rögzített és változó részei. Ugyanakkor a rögzített elemeket egy nagyobb élő rendszer is tartalmazza.

A város strukturált életében együtt van a demokratikus kormányzás, a politikai szervezetű megközelítés és a hierarchikus rétegek komplexitása; másrészt a szociális, a területi és a gazdasági vonatkozások komplexitása; harmadrészt a városi társadalom, a kultúra és a kommunikáció komplexitása; negyedrészt a magánélet (az intim szféra), a közélet és a fizikai hely komplexitása; ötödrészt a városi tárgyi-fizikai világ vizuális megnyilvánulásainak és a nem fizikai megnyilvánulások vizualitásának komplexitása, illetve a vizuális és a nem vizuális szféra komplexitása. „A vizuális környezet nem egy elhanyagolható választás a fogyasztói világban; az életünk nélkülözhetetlen minősége, ami nem mérhető a gazdaság mennyiségi mutatóival. A szegénység széles körben elterjedt a világon, de jelentős különbség van az U.S. lepusztult szegénynegyedei és a világszerte létező falvak nagyszerű világa között. A különbség nemcsak a vizuális minőségből ered, hanem a társadalmi összetartozásból, a kulturális összefüggésből és a világegyetemmel való összhangból is. A vizuális minőség az igazi közösség egy aspektusa és reprezentálja a szociokulturális integráció sok más rétegét is.” (Lozano 1990, 260. p., nyersfordítás: Sándor Zs.)

*A mai városra jellemző kommunikációban a nyilvánosság különös szerepet kap*, mivel a város nyilvánosságában a csendes névtelenség eltűnt. Egyfelől mi magunk mutatjuk meg személyes világunkat mindenki számára – a mobiltelefon tette ezt, amit lépten-nyomon használunk az utcán, de akár egy autóbusz közös terében is. Másfelől a külvilág tör be személyes területünkre: a tolakodó reklámok (a szemünket bombázó és a kezünkbe nyomott szóróanyagok formá-

A kommunikáció színterei – még a városvezetés szempontjából is – a városban egytől-egyig a nyilvánosság területei lettek.<sup>3</sup>

Forrás: Ireson and Barley 2000, 20. p.

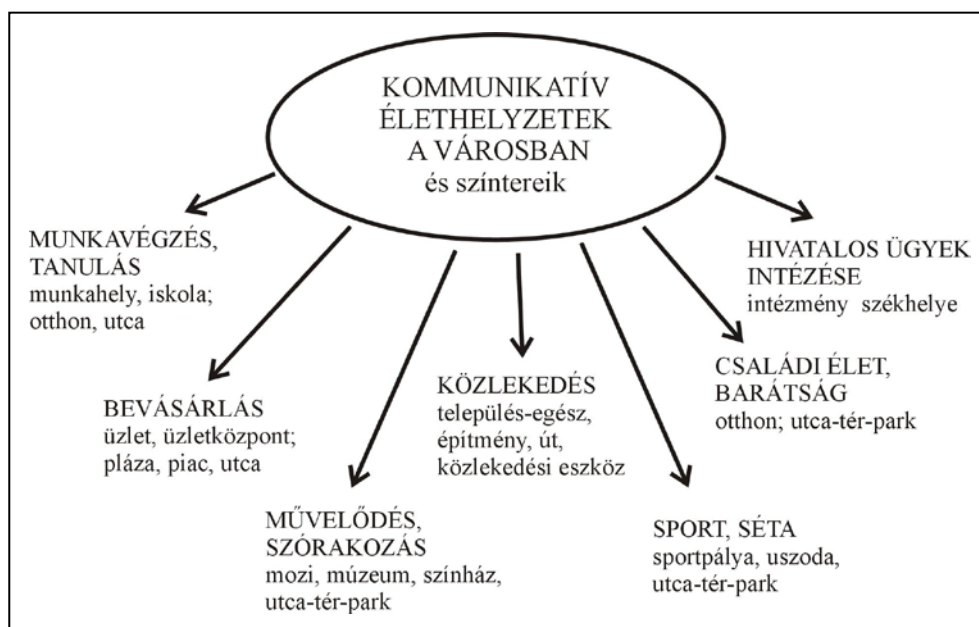


*A város-egészben a vizuális befogadó szerepből egy kommunikációs mozzanat következik. A város polgára vagy a turista, vagy absztraktabban: egy ember, embercsoport vagy akár a városlakók egésze egyfajta befogadó szerepben, azaz résztvevőként kommunikál a város látással felfogható jelenségeivel, közöttük is elsősorban a vizuális közlésekkel. Az emlékezettel kapcsolatban az emlékművek, műemlékek esetében a befogadó történeti kontextusba helyezi magát és egyúttal aktualizál is. Történeti kontextusa a saját élet korábbi, már megélt és így megtanult szakasza. Az aktualizálás pedig a helyhez és időhöz kötött használat maga – áthatva az identitás érzetétől és eszmeiségétől.*

A városi kommunikáció egyfelől a városi léthez és élettevékenységekhez szükséges információ áramlásán és áramoltatásán alapuló kapcsolatrendszerek együttese, másfelől pedig a kommunikációs megnyilvánulások városra jellemző módjainak összessége; *a város szerves részeként létező személyek, szervezetek, tárgyak, látással érzékelhető jelenségek részvételével zajló kölcsönös viszonyrendszerekkel jellemzett kommunikáció.*

A város komplex és kommunikatív rendszerében a következőkben egy olyan metszetet szeretnék megadni, ahol a vizuális megnyilvánulások – nevezhetjük őket az egyszerűség kedvéért vizuális közléseknek is – és így a vizuális kommunikáció lehető legtöbb változata figyelhető meg.

A város vizuális közlései és más vizuális jelenségei elsősorban az alábbi *komplex élethelyzetekben* kerülnek kommunikatív szerepbe, illetve lesznek a kommunikáció résztvevői.



7.2. Az ember városi élethelyzetei mint kommunikatív szinterek. (Ábra: Sándor)

*A városi kommunikációban a vizuális jelenségek kétféleképpen vannak jelen: mint vizuális hatások és mint vizuális közlések.* A vizuális hatások a látási érzéklek által generált, a pszichikumban létrejövő érzelmi-jellegű mechanizmusok. A vizuális közlések az emberalkotta képi világ objektivációi, anyagban rögzített képalkotások. A vizuális közlések alkotója számol a vizuális hatásokkal, a befogadó pedig nem tudja a vizuális hatások alól kivonni magát.

Önként adódnak a kérdések: vajon a város közegében milyen jelenségek által kiváltott, mely vizuális hatások a hangsúlyosak, a vizuális közlések közül melyek a dominánsak, mindezek mit jelentenek vizuális kommunikációként és hogyan alakítják a kommunikatív helyzeteket?

A vizuális hatások alapját az észleletek adják. Lozano *Community design and culture of cities* című könyvében Arnheimnek a látványok által kiváltott érzelmeket vizsgáló gondolatmenetére utal, majd megállapítja: „...a sémákhoz hasonló alacsonyabb rendezettségű, egyszerű szerkezeteket tartalmazó vizuális üzenetek észlelése sokkal gyorsabb, mint a magasrendezettségű, mintázatukban változatos vizuális üzeneteké. E szerint az észlelési alapelv szerint elsőként a strukturált (nemdimenzionált) karakterjegyeknek mint minőségek felfogása következik be, majd a folyamat következő lépése a növekvő számú, speciálisan formált (dimenzionált) karakterjegyek mennyiségi felfogása. Az, hogy az urbánus formák ilyen érzékeny reagálásban kötődnek a szekvenciális észlelési szükségletekhez a populáris dizájn nagy sikerét eredményezi.

Az urbánus formák fizikai világa és az emberi lények közötti viszony az észlelés és a kogníció vizuál-pszichológiai folyamatával kezdődik, de nem végződik azzal. Az a módszer, amiben a szemünk és az agyunk funkcionál, egy univerzális folyamat; amit észlelünk, a társadalmunkban és kulturánkban megszerzett múltbeli tapasztalataink sokaságától függ. Az emberek az elraktározott kategorizációik szerint érzékenyek az épített környezetre, aszerint, ahogyan az előző tapasztalataik meg vannak szerkesztve és a befogadott megerősítések szerint. Más szavakkal: a kogníció kulturálisan behatárolt.” (Lozano 1990, 261. p., nyersfordítás: Sándor zs.) Lozano gondolatmenetének értelmében elmondhatjuk, hogy a város (építészeti) építettségre vonatkozó vizuális értelmezésben alapvető szerepet játszanak a következők:

- a) jelentési egységek – ilyenek a „motívumok és alapformák”, azaz a vizualitás (elemi) minőségei, mint pl. görbe vonal, vörös szín,
- b) alaki egységek – mint épület-egészek és utcák, közterek térisége és irányultságai,
- c) alaki együttesek és a település-egész.

A városképben az építészeti együttesek, az épületek és utcák formái és térisége fejtik ki a legnagyobb erejű vizuális hatásokat az emberre – nem véletlenül, hiszen a város mibenlétének lényege az építettsége. A térhatás nyitottságot vagy zártságot sugall, ha forma- és térszervezés megmutatja a belsőt vagy elkeríti, óvja azt. A tér kifelé irányul vagy kintről befelé hívogat, a befelé terelő hatás a közösséget hangsúlyozza.

7.3. Az építészeti formáltság a hozzákötődő tér hatását is meghatározza.

A képen látható Művelődés Háza tere hívogatva kinyílik, ezzel is a közösségi funkciót hangsúlyozva, amit antropomorf formavilága még erősít is (Sárospatak, ép.: Makovecz Imre 1982; fotó: Sándor, 2007.)



A posztmodern építészetben Venturi a modern építészetnek ellentmondó érveket vall, amikor elveti a formák homogenitását. „A többértelműség és a feszültség mindenhol jelen vannak az összetettség és az ellentmondás építészetében. Az építészet: forma és szubsztancia elvont és kézzelfogható, az építészet jelentése belső jellegzetességeiből és sajátos összefüggéseiből fakad. Az építészet elemeit mint formát és szerkezetet, mint textúrát és anyagot érzékeljük. Az építészet közegére jellemző többértelműség és feszültség forrásai ezek a változó, összetett és ellentmondásos kapcsolatok.” (Venturi 1986, 26. p.)

A mai városban az épületek sűrű tömegébe zárt utcák, a rajtuk áramló töméntelen jármű és ember tényleges fizikai sűrűséget és a zsúfoltság pszichikai érzetét eredményezi.

Ehhez társul az a hatás, hogy a kortárs városok telítettségé elnyomja a horizontális megnyilvánulást, csak a magasság és mélység vertikális látványa állt rendelkezésünkre. De ezt a vertikálisit – ami kétségtelenül lehet felemelő és magasztos hatású – mindig megkeseríti valami nehezen megfogható érzés, az otthontalanság gondolata, valaminek a hiánya.

A városban a túlfokozott szervezettség, a végletesen kimódolt tervezettség is az otthonosság ellen hat.<sup>4</sup> A szabályozottság váltja ki ezt a negatív hatást. Venturi az előbb idézett *Az összetettség és ellentmondás az építészetben* című könyvében felmagasztalja a spontán formálódott, kommersz környezetet. Ilyenek például a reklámokkal zsúfolt főutca, amelyek egyfelől tölködnek tudnak lenni, másfelől azonban szabadon burjánzó organizmusuk mégiscsak jó hatással van. Híressé vált az ezzel kapcsolatos mondása: “Is not the Main Street almost all right?” - „Hát nincs a Főútcával majdnem minden rendben?” Azt vallja, hogy olyan épületeket kell tervezni, amelyeket az emberek szeretnek, olyanokat kell létrehozni, amelyek nem kirekesztenek, hanem befogadnak, nem uralkodnak, hanem alkalmazkodnak – tehát amely összetett és ellentmondásos építészeti hatásokat eredményez. (Venturi 1986)

A vizuális kommunikáció szempontjából a vizuális hatások mellett a másik elengedhetetlenül fontos megközelítés a városban szerepet játszó vizuális alkotások témája.

*A vizuális alkotások (közlések) a városban nem mások, mint az ember városteremtő és -formáló vizuális alkotásai. A város számos, összefüggő rétegben és többféle léptékben vizuális közlések sokaságából áll. Másféle megközelítésben: a város egészét és a város egyes élethelyzeteit, illetve kommunikációit vizuális közlések váza tartja. Stabilizálja a várost a mobilitásban, miközben a vizuális közlések (vagy alkotások) összessége a város anyagi fixációját eredményezi.*

Ilyen vizuális közlések az építészeti megoldásokban tettenérhető térszervezés és maguk a funkciókhoz kötött építészeti formák és terek; köztéri szobrászat és utcabútorok; a tájékozdást szolgáló és információkat közlő jelek és jelzések (cégjelek, útirányt jelző és közlekedést szabályozó jelek); a reklámok (ennek cégjel vetületei, illetve a belső tartalmak kifelé vetítései – mint egy áruház termékei a kirakatban vagy egy mozi, színház műsora).

Megkísérhetjük a városban különféle szerepeket betöltő vizuális közléseket összegyűjteni. Sokrétgű képcsoportokat kapunk:



7.4. A városbeli vizuális alkotások csoportjai. (Ábra: Sándor)

Az áttekintés nem teljeskörű – szinte azonnal meg lehet még nevezni más olyan alkotásokat, amelyek fellelhetők a városban. A szöveges ábra azonban orientáló értékű, jelzi, hogy közülük itt csak azokkal foglalkozom, amelyek leginkább meghatározzák a város életét.

A *dizájn* által formált jelenségek, tárgyak szinte minden változata bekapcsolódik a város életébe és formálja azt. A *használati tárgyféleségek* dizájn-teremtette világából ott vannak például az építmények, a járművek, az utcabútorok vagy akár a városi ember öltözködése, a *gyakorlati céllal használt szimbolikus jelek és jelrendszerek* közül a közlekedési jelek, a tájékoztató jelek, a cégjelek. Az épületek és az utcabútorok összehangoltsága a város arculatát – vagy legalábbis annak nagyon fontos összetevőjét – adja, az épület-reklám-cégjel hangoltsága kifelé mutatja a cég arculatát. Talán csak *magának az emberi testnek a megformálása* szempontjából nem tudunk speciális városi jellegzetességet kiemelni.

A *településszerkezeten és általában a térszerkezeteken kívül* a városban a legfontosabb szerkezetformáló elem az *utak rendszere*, ezen belül is a főútvonal elhelyezkedése és szerepe.



Ami vidéken közút volt, az a városi területen civilizált úttá vált. A város főútja egyszerűen a közút folytatása a városban, ahol a mindennapi tevékenységek tömörülnek egy gerincoszlop mentén.



7.5-7.6. A várost az utak rendszere szervezi – ez a tényező minden településtípusban meghatározó. Kisváros útrendszere egy többé-kevésbé derékszöges osztásrendszerrel; a folyó a város szerkezetében egyszerre szétválasztó és összekötő erővel bír. Sárospatak, légifelvétel. Nagyváros útrendszere a tenger felől rézsútos-párhuzamos elrendezésben, a tengerhez jutás meghatározó tényező. Barcelona, légifelvétel. (Gehl 2001, 26 p.)

Valójában az út egy igen kiváló találmány, ami egy térbe szervezi a mozgást és a helyet a közlekedésen és a helyi tevékenységeken keresztül, illetve elvezet a munkahelyekre, a lakásokhoz és a templomokba. (Lozano 1990, 225. p.) Az útszerkezet eredendően a terület morfológiai jellegzetességeihez kapcsolódik, a modern technológia azonban egyre több változatát produkálja a felszíni adottságokat kiküszöbölő hidaknak, a mély- és magasutaknak.

A város útszerkezetében az egyenesek és a gyűrűk, azaz általában a szabályosság vált meghatározóvá. Ha ehhez még geometrikus-szabályos építészeti formavilág is társul – mint ahogyan nagyon sok városban látjuk – akkor a teljes térszerkezetben vagy településszerkezetben érvényesülő, korábban már emlegetett túlszabályozottság negatív hatást fejt ki a közérzetre.

A városban a térszervezésnek igen jelentős befolyása van az élethelyzetek bonyolítására. “Láthatólag a nagyrészt gyors és nem tudatos preferenciadöntésekben a megpillantott tér és annak jellemzői azonnal kiértékelődnek. Ezt a gyors kiértékelést nagyban befolyásolják a hely funkcionális lehetőségei. Vagyis az adott helyre való bejutás, információszerzés és a tájékozódásfenntartás lehetőségének jelzései mindig alapvető attribútumokként jelennek meg.” (Crozier 2001, 30. p.; ahol a szerző Kaplan 1985-ös kiadású *The analysis of perception via preference: A strategy for studying how the environment is experienced* című könyvére hivatkozik.)

A város mesterségesen létrehozott térbeliség, ami az élet keretét adja egyénnek és társadalomnak, ebből következik, hogy a térszerkezet sokoldalú jelentőséggel bír a város életében. Különös tekintettel a lakóövezetekre, még a viselkedési formákat is erőteljesen befolyásolja.

*Az épületekre és más építményekre vonatkozóan elsőként is sietek kijelenteni, hogy az egyes megtervezett épület, építmény a városban többé már nem értelmezhető önmagában, mivel felépülésével a települési szövet részévé vált és a teljes épített környezettel új minőségként jött létre. Kiindulási alapom a városi építészet olyan taglalása, amely az építmény típusok jelentősebbjeit veszi sorra, megpróbálva az urbánus befoglaló háló alatt kezelni a témát.*

Az épület is építmény, falakkal és tetőzettel behatároltság jellemzi. A város épületei tehát azok, amelyek fizikai zártságuknál fogva egyfajta magánszféra-jelleggel bírnak. Ez direkt értelmezésben így van a lakóépületeknél, de tágabb értelemben így igaz a közcélokat szolgáló épületekre is. Ezek ugyanis funkciójuk révén és cégtulajdonosi hovatartozásukkal bírnak bizonyos intim vonásokkal. Egyúttal megkockáztatom, hogy a „nem épületek” közösségi felhasználásuk mellett a középületeknél erőteljesebben hordozzák a nyilvánosságot, a vele járó esetenkénti szabadossággal együtt.

*Épületek a városban: lakások, kereskedelmi- és vendéglátó épületek (illetve helyek), irányítási, finansziális, egészségügyi és utazási szolgáltató intézmények épületei, művelődési intézmények épületei, szakrális épületek. Más építmények: utak, felül- és aluljárók, félig nyitott utasvárók, közterek, hidak, stadionok, sportpályák és uszodák, tornyok, és így tovább.*

Természetesen minden városban számos olyan építményt találunk, amelyeket a kategóriák és funkciók egymásba szövődése jellemez.



7.7. A kisváros ember-léptékű formáltsága.  
Sárospatak, Hild tér. (Fotó: Sándor, 2003.)



7.8. A megapolisz óriásméretei. Sanghaj.  
(Moore 1999, 31. p.)

A dolgozat nem vállalhatja fel az építménytípusok magyarázatait. Kiemelt jelentőségénél fogva azonban szólni kell az utcáról. Az *utca-építmény* egy nomád hely, olyan, mint egy átmeneti tábor két helyszín között, összekötő kapocs szerepét látja el a város életében. Egyrészt innen



mehetünk lefelé és innen juthatunk felfelé, másrészt az utca segítségével jutunk el a város más pontjaira és kapcsolódunk a város külső körzeteihez. Ugyanakkor másféle értelemben is kapcsolódási terület: összekapcsolja a privát és a nyilvános szférát. (Ireson - Barley 2000, 65. p.)



7.9. A nagyvárosokban is megtalálhatók az intimitás helyei. A szabad téri kávéház a nyilvános és a magán szféra összefonódásának jó példája. Koppenhága, Dánia; Sankt Hans Torv (Gehl 2001, 21. p.)

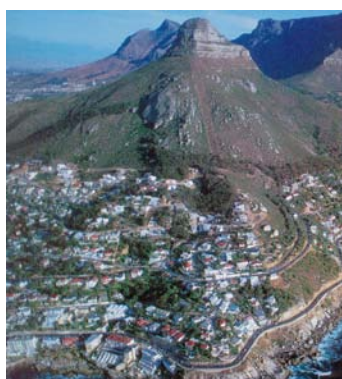


7.10. Az új technológiák és anyagok olyan felületekre is képesek, amelyek visszatükrözik a környezetükben lévő régebbi épületeket, így segítik a régi és az új szerveződését. Budapest, Rákóczi út. (Fotó: Sándor, 2007.)

Az épített környezet – bármennyire is a város arculatának leglassabban változó összetevője – folyamatos gondoskodást igényel. Minősége fokozottan romlik, ha az ott élők megélhetési körülményei, ezzel párhuzamosan a város anyagi lehetőségei alacsony szintűek. Ez a probléma a történelmi városmagok esetében hatványozottá válik, mert a romlás nemcsak pusztá létfenntartást befolyásolja, hanem az ember-lét társadalmi-történelmi dimenzióit, azaz az identitás kérdését is.<sup>5</sup>

Végül vessünk egy pillantást a városépítészetben az *építmények és a természet viszonyára*.

Az épített környezettel való kommunikáció egyik megnyilvánulása a tetszés kérdésében tett megnyilatkozás. Kaplan 1985-ben végzett vizsgálata (Crozier 2001) az épület és a táj együttesének emberekre gyakorolt vonzó hatását tesztelte. Azt tapasztalták, hogy a természetes és az épített környezet egyensúlyos jelenléte a legkedveltebb. A városépítészetnek feladata, hogy kertekkel, parkokkal, útmenti növényávokkal szolgálja az ember természet igényét.



7.11. A város a topográfiai természeti környezethez igazodik: szétterül a parton és építészeti rendszerével betéríti a völgyeket, felfut a hegyek derekáig. Fokváros. (Forrás: Salza, 64. p.)

7.12. A város növények telepítésével, parkok, kertek kialakításával magába építi a természetet. Budapest, Szabó Ervin tér. (Fotó: Sándor, 2006.)

*Vizuális jelek, plakátok, vizuális reklámok és tárgyasult változataik a város-táj elválaszthatatlan részeivé váltak.*

A városi szabályozott élet a jelek-jelrendszerek sokaságát, a fogyasztói lét a plakátok és a reklámok tömkelegét hívja életre. A másik legsűrűbben használt jelféleség a cégjel és a közlekedési jel. A településeket a közlekedési jelek nemzetközi szabványai, az országot behálózó cégek (mint például Magyar Posta) vagy a nemzetközileg ismert cég- és márkajelek kapcsolják be egy nemzeti és globális-multinacionális kontextusba.

A vizuális jelzések között a legtágabb kategória a *jel*, amelynek funkciótól, kontextustól függően lehet többféle a megjelenési módja. Ezt a gondolatot szemléletesen jeleníti meg akár egyetlen városi életpillanat is: például a Coca-cola jele a cég szimbóluma, az ital üvegén címkéként jelenik meg, a palackozó üzem homlokzatán cégtáblaként, tűzfalon vagy kereskedelmi hely kirakatában reklámként, bárhol megjelenő változata egyúttal áruvédjegy is, mivel pusztán a betűképével, a nevével jelzi a szolgáltatás minőségét, állandó, szavatolt színvonalát.

A város közlekedési gondokkal küzd. A *közlekedési jelek*, jelzések (és tárgyasult változataik, a közlekedési táblák) szerepe a kortárs városban felértékelődött, a szó szoros értelmében élet-halál kérdése lett.

A legismertebb piktogram-rendszer a városban a közlekedési jelrendszer, egyébként *jelrendszerrel* elsősorban akkor találkozunk, amikor a városban az utcáról belépünk egy kereskedelmi vagy szolgáltató intézménybe (bevásárló központ, posta, pályaudvar vagy repülőtér) vagy járműre-autóba szállunk (utast és a vezetőt tájékoztató jelrendszerek pl. az autó műszerfalán).

A plakátok a város nyilvánosságában elsősorban művelődési és kereskedelmi, időszakonként pedig politikai funkciót szolgálnak. A változatok arányának felmérése a város társadalmára vonatkozó következtetésekre lenne alkalmas. Az azonban minden felmérés nélkül is, a pusztá észleletek alapján nyilvánvaló, hogy a városi reklámban a képi információ a döntő, azaz a szöveget a kép háttérbe szorítja. Vajon ez a jellegzetesség is a gyorsasággal, a rohanással függ össze?

*A városi jelek és a reklámozás területén igen nagy és úgy tűnik, növekvő a fény és a mozgás szerepe.*

A hirdetőtáblák egyre provokatívabbak. Elhelyezésük (pl. a járdára kitéve a gyalogos közlekedést akadályozó módon), méretük, tartalmuk szinte sokkolja az arra járó embert. A városban a kereskedelmi útvonalak utcaképe a benne megjelenő mérhetetlen reklámmal a "vizuálisan legszennyezettebb táj" lett.

A város építményeinek plakáttal, reklámmal borítható falfelületei beteltek a hirdetési versenyben. A reklámcégek találékonysága azonban kifogyhatatlan: birtokba veszik a tetőket és a lépcsőket, beborítják a tömegközlekedési eszközök teljes felületét, kitalálták az önhordó (lábakon álló óriásplakát) és a parkoló reklámot (autó-utánfutóra szerelt reklám).



7.13-7.14. Cégtáblák erdeje Bécs sétáló utcáján; termékreklám tűzfalra festve Budapest egyik külvárosi részén.



7.15-7.16. Termékreklámozás. Óriásreklámok építkezési lepelre és lépcsőfeljáróra festve, Budapest.  
(Fotók: Sándor, 2007.)

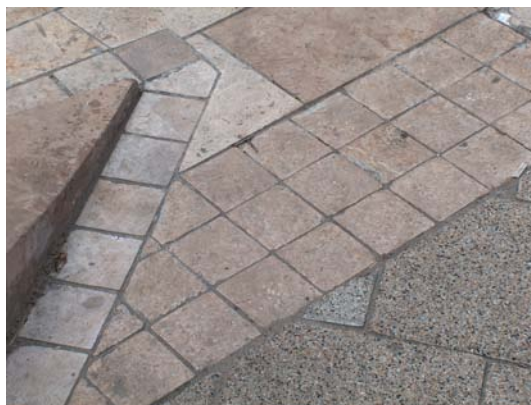
A város arculatának az építészet és a reklámok melletti leghatékonyabb formálója a tárgyi világa. A járművek, közlekedési eszközök; utcabútorok és a közműszerevények tárgyai tartoznak ide, árulkodva a város jólétéről vagy szegénységéről. Például a járművek formavilága és technikai szintje híven tükrözi a város anyagi helyzetét.

Az utcabútorok a városlakók kényelmét és tájékozódását, illetve biztonságát szolgálják. Ide soroljuk a padokat, hirdetőoszlopokat és falakat, faliszekrényeket, korlátokat és más térjelölő-térhatároló szerkezeteket, a közvilágítás tárgyait, de a köztéri órát és a biciklitartó konstrukci-



ót is. Az utcabútorok között említék néhány olyan vizuális alkotást, amely akár több közlés-változati csoportba is besorolható lenne. Az utcai pavilonokat és kisméretű utasvárókat (amelyeknek építmény-jellege talán kevésbé fontos) és a „bútor” vagy konstrukciós dominanciájú ivó- és szökőkutakat is (azokat, amelyeknek az építményi vagy szobrászati jellegük háttérbe szorul). A közműszerelvények a városi vizuális közlések lépten-nyomon ottlevő, de a legkevésbé megfigyelt, legszerényebb tárgyai. Ilyenek az áram- és csővezetékek, a csatornafedők, a kapcsolódobozok és még bizonyára tudnánk sorolni őket.

A gondos városfelújítások során a tervezők a város tárgyi világának formáltságára is figyelmet fordítanak.



7.17. A történelmi személyt ábrázoló köztéri szobor emlékezésre készíti a város lakóit. Szeged, Séchenyi tér. Strobl Alajos: Széchenyi, 1914.

7.18-7.20. Gondosan formált térkövezés és kerékvető kő (Budapest), csatornafedél (Győr).

(Fotók: Sándor, 2007.)



*A város nyilvános tereiben vagy épületegyüttesekhez csatlakozó környezetekben meglehetősen sűrűn találkozunk köztéri szobrokkal, ritkábban más képzőművészeti területbe tartozó alkotásokkal.*

Ezek egyik csoportja az *emlékezést* szolgálja, míg mások *elvont gondolat kifejezők* vagy pusztán *díszítő funkciót* látnak el.

Az emlékmű-szobrokban az ember a nemzet, a világ nagy történelmi vagy vallási-mitologikus alakjainak (tudósok, művészek, politikusok, istenek és szentek) és eseményeinek (háborúk és csaták, eszmények és ideológiák eseményszerű vetületei) mint a hely és az idő egymáshoz lehorgonyzott egyszerűségében létezőknek állít emléket.

Egyes nagyvárosokban az üres falfelületek, tűzfalak egy részét *falfestmények* és újabban *óriási táblakép-festmények* díszítik – történelemidéző céllal vagy valamely gondolatot hordozó

autonóm képzőművészeti alkotásként. A falfestések speciális válfaja a *graffiti*. Ez a modern nagyváros sajátos vizuális műfaja, amely egy városi szubkultúra énkifejező megnyilvánulása. Szellemiségének jellemzője, hogy a fogyasztói világ, a várost átható elüzletiesedett gondolkodás ellen lép fel. Alkotói egyfajta földalatti politizálást képviselnek, amikor összességében a tiszteletben-nem-tartás mozzanatát érvényesítik, illetve amikor – az egyik graffiti-típusban – politikai plakátok átfirkálását, átalakítását végzik.

Nem vállalhattam fel a város teljes képi világának áttekintését, de remélhetően a fentebbi taglalás betekintést adott mind a sokféleségbe, mind a vizuális alkotások város általi szerveztségébe. Úgy vélem, a közlésváltozati csoportok szinte mindegyike beleszövődik kisebb-nagyobb súllyal a város életébe és részese a város kommunikációnak.

Dominánsan és szinte teljes változatosságával megtaláljuk a vizuális jelek, az építészet, a tárgy- és környezet, illetve az úgynevezett alkalmazott művészetek csoportjait. Vagyis megállapítható, hogy az emberalkotta vizuális világ olyan szférája uralja a várost, amelyben összeshővődik praktikusság és művészi-esztétikai tartalom, ahol az információ és a használat a hozzájuk kapcsolt érzelmi szálakkal válnak perdöntővé. Mondhatjuk azt is, hogy *az esztétikai-emocionális szövedéket is hordozó közérthetőség hatja át a város vizuális kommunikációját*.

Ez a dominancia nyilvánvalóan összefügg a város lényegével: épített-megkonstruált, rendezett-beszabályozott, dinamikusan változó és érzékenyen reagáló társadalmiságával.

## 7.2. a társadalmi élet produktumainak szimbiotikus képegyüttállásairól

A társadalmi élet legkülönbözőbb területeihez produktumok, fizikai megalkotottságok sokasága kapcsolódik. Ezek között ott találjuk az „egyszerű” vizuális alkotásokat, amelyek egy-egy alkotás-típus megnyilvánulásai. De ott találjuk azokat a komplex alkotásokat is, amelyekben sokféle alkotás, alkotástípus egybeszervezése történik meg. Egy *komplex vizuális alkotás* léte a többitől függ, sőt ők is az adott szervezett kapcsolatrendszerben nyerték el egyedi formájukat, változatukat. *A komplex vizuális alkotások tehát szimbiózisok*. Ilyenek például a sajtótermékek, a könyvek és hasonló kiadványok, a berendezett lakás vagy iroda, a terített asztal, és így tovább.

A *könyv*, közülük is a tankönyvek és tudományos vagy művészeti ismeretterjesztő könyvek a vizuális alkotások meglepően gazdag tárházai, ráadásul sokféle képtípust tartalmaznak. Azt hinnénk, egy képtípus vagy képcsálád könyvtípus, tankönyv-típus, avagy az általa képviselt tudományterület, illetve művészet kizárólagos függvénye. Azonban tapasztalható, hogy szó sincs erről. Például a műelemző-művészettörténeti könyv természetszerűen használja a lát-



ványfotót, az építészeti műszaki ábrázolásokat, az ún. kompozíciós magyarázórajzokat és a térképeket. A fotókat ott találjuk természettudományos magyarázó ábrai helyzetekben az alsó tagozatos olvasókönyvben, amihez hagyományosan inkább szépirodalmat kötnénk, de ott vannak a matematika könyvben leltárszerű ábraként és látványfotóként is.

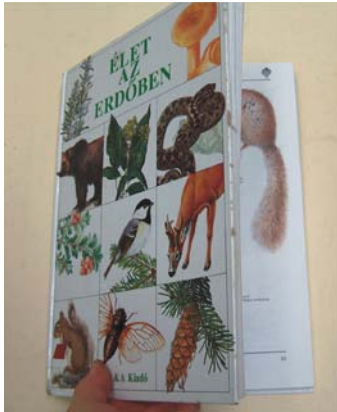
Néhány éve elvégeztem 9 db általános iskolai tankönyv képtípusokra irányuló vizsgálatát. A környezet- és természetrajzi típusú tankönyvekben – tantárgyi karakterüknél fogva – dominál az élőlényeket, tárgyakat leképező, dokumentáló ábrázolás, de nem ritka a fejlődést vagy valamilyen tágasabban értelmezett változást bemutató ábrásor vagy egy képmezőbe komponált kép sem; a technika könyvek a többiekhez képest nagyobb arányban tartalmaznak hálózati rajzokat, és tárgyak elkészítését magyarázó folyamatábrákat; az irodalom- vagy olvasókönyvekben elsősorban szépirodalmi illusztrációkat látunk, de olvasókönyvekben sokszor találunk szemléltető célú ábrázolások szerepében portrékat, állatábrázolásokat is; míg a matematika könyvekben az elvont, sematikus ábrák vagy ezek figuratív kombinációi már a legkisebb korosztálytól fogva uralkodnak.

Azt tapasztaltam, hogy 1. a képek igen nagy arányban szerepeltek, minden könyvoldadra jut kép, nem ritka a 2-4 darabos oldalankénti átlag; 2. a két alapvető könyvtípushoz – természettudományos és humán – a dominancia elv alapján kapcsolódik a két képalkotási alaptípus, az objektív és a szubjektív, de mindkét könyvfajtában a másik alkotási terület is változatosan szerepel.<sup>6</sup>

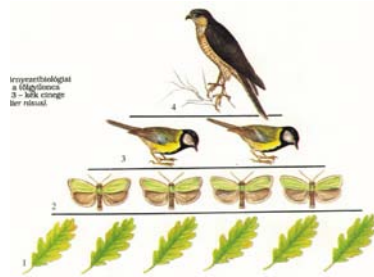
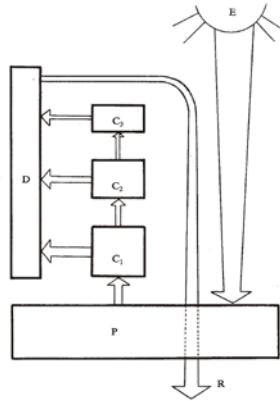
A vizuális alkotástípusokra koncentrálva nézzünk meg most egy szinte véletlenszerűen kiválasztott tudományos ismeretterjesztő könyvet – a kiválasztás szempontja csak az volt, hogy színes és ne túl régi kiadvány legyen.

Az ilyen kiadványtípus egyébként eleve különösen sok képtípust tartalmaz.

Próbáljuk sorra venni őket: maga a könyv-tárgy, a hátlapján vonalkód, könyvtári könyv esetében rajta/benne a könyvtár pecsétje, borítóján és belső lapjain szöveg- és képblokkok egybe-komponálva (azaz alkalmazott grafika), a képek között grafikon, szöveges tartalom vizualizált ábrája/sémája, térképrajz, fejlődést magyarázó ábra, más folyamatábra, összehasonlító ábra, az oldalak tetején a fejezetre utaló jel, modell utáni leképező ábrázolások növényekről, állatokról biológiai határozó célra.

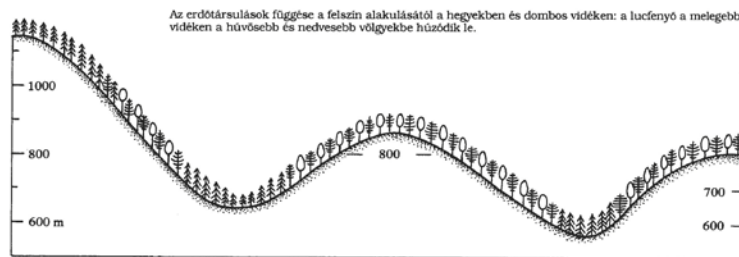
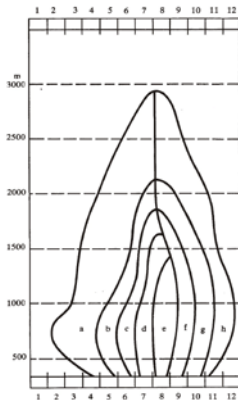


7.21. A könyv-tárgy.  
Sřastnyř: *Élet az erdőben*.  
Budapest, 1997, G&A Kiadó.



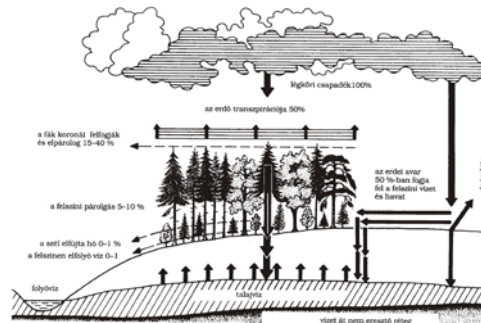
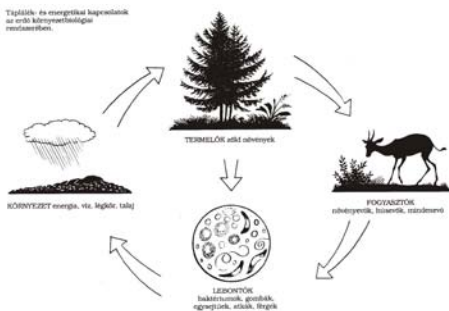
7.22. Tudományos megállapítás vizualizálása *elvont* ábrában. „Az energetikai kapcsolatok az erdő környezetbiológiai rendszerében: E – a fotoszintézis energiája, R – térbeli hőveszteségek, P – termelők (fák, füvek), C1 – fogyasztók – növényevők, C2 – fogyasztók – húsevők (ragadozók – emlősök, madarak, bogarak), C3 – fogyasztók – magasabb rendű húsevők (más húsevőket fogyasztó ragadozók és paraziták), D – lebontók (baktériumok, gombák, stb.)” 37. p.

7.23. Tudományos megállapítás vizualizálása *figuratív* ábrában. „Táplálékpiramis az erdő rendszerében: 1. a tölgy levelei, 2. a tölgyilonca hernyói, ill. lepkei, 3. kék cinege, 4. karvaly” 167. p.

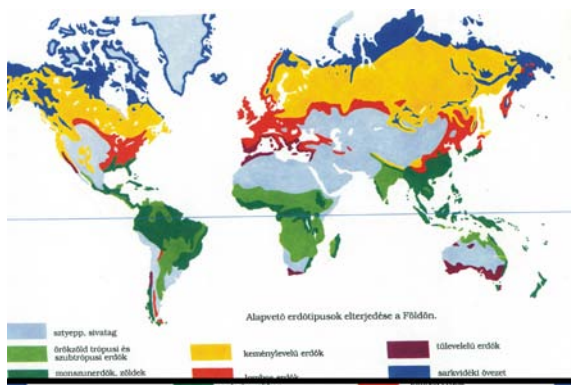


7.24. Objektív közlés – grafikon, *elvont*. „A fenológiai évszakok alakulásának ábrája a hegyekben: a) tavaszelő, b) tavasz kezdete, c) tavasz, d) nyárelő, e) nyár, f) őszelő, g) ősz, h) ősztűtő.” [A mondat nyelvtanilag rossz...] 16. p.

7.25. Objektív közlés – grafikon, *figuratív* elemmel. „Az erdő társulások függése a felszín alakulásától.” 22. p.



7.26-7.27. Folyamatábrák *figuratív* elemekkel, időben zajló folyamatokban értelmezhető ökológiai összefüggések magyarázatára. „A víz körforgásának ábrája”, 25. p. „Táplálék- és energetikai kapcsolatok az erdő környezetbiológiai rendszerében.” 36. p.



7.28. Térkép, tematikus, szín-jelekkel és a jelmagyarazattal. „Alapvető erdőtípusok elterjedése a Földön.” 9. p.



7.29. Modell utáni leképező ábrázolás biológiai határozó céllal, színes részletgazdag ábrázolás, állat. „Búbos cinege.” 156. p.



7.30. Modell utáni ábrázolás biológiai határozó céllal, színes részletes ábrázolás, „Erdeifenyő, 1. leveles ág.

7.31. Látvány utáni ábrázolás formaegyszerűsítéssel, homogén folttal. „Erdeifenyő, 2. árnyrajz a fáról.” 152. p.

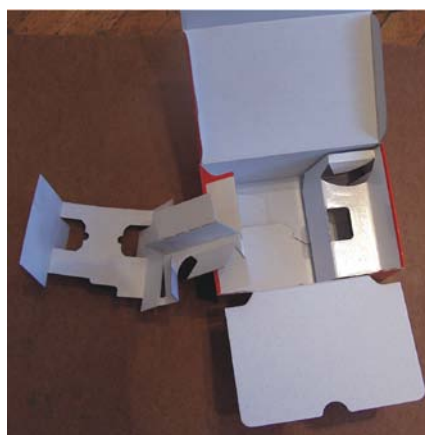
7.32. Modell utáni leképező ábrázolás biológiai határozó céllal, színes részletgazdag ábrázolás; a téma erősen narratív, de a figyelmet a tárgyra irányítja, hogy a környezet csak vonalasan van ábrázolva. „Fekete harkály, hím piros sapkával.” 157. p.

Az élőlények – különösen narratív-cselekvő helyzetekben történő – ábrázolása erősen hat az ember érzelmeire.

A mindennapok vizuális komplexitásai között kitüntetett szereppel bír a *kereskedelmi csomagolásában lévő tárgy*, a kereskedelmi forgalomba kerülő tárgyi világ nagyon szép példáját adja a komplex képi együttállásoknak. A kereskedelem mint élethelyzet a legkülönbözőbb közlésváltozatokat szervezi együvé. Úgy hozza egymással kapcsolatba, hogy minél inkább szolgálják a tárgy vevőhöz való eljutását és felhasználását – a háttérben pedig a kereskedelmi forgalom növekedését és egyéb kapcsolódó érdekeket. Azaz: a tárgyat védeni kell a szállításmozgatás közbeni sérülésektől, a vevőt informálni szükséges a tárgy kinézetéről és tulajdon-

ságairól, tájékoztatni és használati/szerelési tanácsokkal ellátni, a kereskedőnek érdeke, hogy a vevő felfigyeljen a tárgyra, a kereskedőnek közvetve, a cégnek közvetlenül érdeke, hogy a vevő tudomást szerezzen a gyártóról, és bizonyára még egyéb célok és érdekek összefonódása is felfedhető.

Az alábbiakban a fotósorral egy mobiltelefon csomagolásának megbontását kísérem végig, de ugyanezeket vagy nagyon hasonló képfajtákat találunk egy játék vagy egy egyszerű háztartási gép, egy elemeiben csomagolt (tehát összeszerelés nélküli) bútor csomagolásán és csomagjában és megszámlálhatatlan más esetben is.







7.33a-k. A mobiltelefon kereskedelmi csomagolásában együtt van az érzelmkifejező fotótól a magyarázó ábráig a képkalkotások sokfélesége. (Fotók: Sándor, 2006.)

Megvizsgálva a példában az együvé szervezett képfajtákat – vagy legalábbis közülük a jobban szembetűnőket – a képek számos változata különíthető el. Ezek: maga a telefon, vagyis a műszaki tárgy tárgyi tartozékaival – pl. akkumulátor töltő; a tárgycsaládot egybefogó doboz, védőcsomagolásként téri betétekkel, kívülről figyelemfelkeltő és egyúttal a cég színjelét használó dobozban; műanyag tok a telefonkártya számára; ismertető könyvecske, kártya, mindezek cégjelekkel ellátva (telefonszolgáltató cég jele és telefonkészülék márkája jele); továbbá a használati útmutatóban szerkezeti rajz, használati ábrásor, a füzet borítóján érzelmkifejező-hangulatteremtő fotók reklám szerepben.

*Egyetlen árucikkben a vizuális alkotások szinte minden fő típusát megtaláljuk – de most az élethelyzet által összeszervezett sajátos rendben és viszonyrendszerben.*

Jegyzetek a 7. fejezethez:

<sup>1</sup> Egy szakirodalmi hivatkozással támasztom alá az urbanizáció-szuburbanizáció kérdését.

“Az ember által uralt, urbanizált terület használata az utóbbi évtizedek során lényegesen változott. A városokat - a fejletlen kommunikációs technikák időszakában - a helyszínekhez és eseményekhez való könnyebb hozzáférhetőségből eredő sűrűsödés alakította. A kommunikáció fejlődésével a városi ember - éppen a sűrűsödés okozta zaklatottság elől menekülve - egyre inkább nem városi, vagy nem sűrű beépítésű városi területen szeretne élni. Az automobilitás, az autóhoz való könnyű hozzáférhetőség megteremtette annak lehetőségét, hogy a városlakó

---

napi tevékenységterétől távolabb lakják. A városi térszerkezet átalakul, a lakosság elhelyezkedése változik, megateretek - ipari és lakóparkok, kereskedelmi központok, kulturális és sportcentrumok, vásár- és kiállítási területek – jönnek létre.” (Berczik - Molnár 1999, 185. p.)

<sup>2</sup> A város mint ember-burok metaforát igen szemléletesen taglalja Vidor Ferenc:

„Az *első* réteg – környezeti világunkhoz való kapcsolódásaink tekintetében – a saját bőrfelületünk...

A *második* burkot ruházatunk képezi...

A *harmadik* rétegnek az architektúra világa tekinthető. A burkok egymásutániségében – az architektúra léptékében – a védelemre szoruló emberi lény immár nemcsak fizikailag ’distanciálódott’ az őt óvó térbeli felületektől, de le is vált ezekről. Az építészeti dimenziók közepette megjelenő funkció – vagy feladat – hasonló ugyan az előzőekhez, az individuumból levált ’statikus’ elemek azonban itt már testünktől térben eltávolodva, a külvilág gyakran fenyegető természeti-társadalmi erői elleni stabil védőpajzsokként, egyben helyhez kötött ’orientációs’ bázisokként is szolgálják létfenntartásunkat.

A *negyedik* rétegnek, az urbanisztika témájába illeszkedőnek már ’szuper-architektonikus’ jellege van. Ennek és az ezt követő regionális, országos, majd globális, sőt kozmikus nagyságrendeknek mégannyira komplex szakmai megközelítései is már jóval nehezebbeknek bizonyulhatnak, hiszen labirintusszerű térbeli szövevényeikkel, egy-egy életet sokszorosan meghaladó időléptékeikkel XX. századi emberi tudásunk is csak nehezen, igen töredékesen birkózik meg.” (Vidor 1999, 81.p.)

<sup>3</sup> A nyilvánosság kitüntetett szerepével kapcsolatban a *város komplex rendszere és a városi kommunikáció összefüggésére* egy kutatási projektet mutatok be. A kutatás a Greater London Authority (Nagy-London Hatóság) befogadóképességét és a város polgármesterének a lehetőségeit vizsgálta. Az elképzelésben London hét legmagasabb épülete, mint fix magassági pont többféle értelemben is fő szerepet játszott.

A kutatásban feltárt, ma még utópisztikusnak tűnő elképzelés összeegyezteti a város strukturált életében a vágyott demokratikus kormányzást, a politikai szervezetű megközelítést és a hierarchikus rétegeket.

A kutatók célja volt olyan szociális, területi és gazdasági értelemben értéket képviselő rendszerek létrehozása, amelyek hatnak a város világában a tömegtájékoztatásra és a fizikai értelemben vett helyekre.

Az elképzelés lényege:

1. A kormányzás és a polgármester szerepe kettős: reprezentációs és irányító-vezérlő. Az egyikben az eszmét, az irányelveket kommunikálja a városi hatalom, a másik szerep az államigazgatási funkciók területe.
2. Magassági szintek szerint felosztva a várost beszélnek szemmagassági és azt meghaladó szintről, a Szent Pál székesegyház kupolájának szintjéről és a legmagasabb építmények égbolt-szintjéről. Ezeken a szinteken szakképzettségük szerint is elkülönülő emberek élnek, így a legalacsonyabb szinten bárki vásárolhat lakásokat, vagyis ez egy szabad forgalmazású zóna, azonban a második és a harmadik szint (professzionális és szuperprofesszionális zónának nevezték el) a legtöbb ember számára elérhetetlen. Az első szinten a kormányzat a reprezentációs szerepének tesz eleget, a második és harmadik szint az igazgatással esik egybe.
3. Fix pontok – reprezentáció. A városi kormányzási gyakorlat számára kifejlesztettek egy úgynevezett VOCS szisztémát, azaz Virtual Organisation and Communication System-et, ami magyarul körülbelül a következőt jelenti: Elképzelt Szervezeti és Kommunikációs Rendszer. Ez egy információs rendszer, ami a közvetítő eszközök (pl. jegykiadó automaták) terítését, szétosztását szervezi meg a szemmagassági szinten.

4. A hét kijelölt fix pont bekapcsolásával kigondolt hatalmas reklámszövegek segítenék egy, a pályaudvarnál kiépített aréna-szerű találkozási helynél a tájékozódást és a városigazgatási tájékoztatást.
5. Fix pontok – irányítás. A kutatás javasolta, hogy a hatóság használja ki azokat a szuperprofesszionális szinten a hét legmagasabb épületben rendelkezésre álló helyiségeket, amelyeket a város lakossága nem hasznosít. Kimutatták, hogy ezekben körülbelül 230.000 négyzetlábnyi (mintegy 23.000 négyzetméternyi) hivatali helyiségnek, irodának igénybe vehető üres hely található.
6. Javasolták egy városi szakértő team létrehozását. Ennek a csoportnak a tagjai "városi közbenjárók", akik állandóan a városban mozognának egy meghatározott vonalon és érintik London teljes területét. Ugyanakkor egy folytonos szalagú hirdetési szöveg futna keresztül a városon, ami biztosítaná, hogy a városvezetési kommunikáció gördülékenyebb legyen.
7. A polgármester - a szuperprofesszionális szinten tevékenykedne, a különböző helyi kormányzások között mozogva, miközben kapcsolódik és közvetít a rendszer heterogén összetevői között.
8. A megosztott polgár - mivel a kutatók a fentebbiek értelmében a kormányzást a polgárok napi tevékenységébe integrálták, elképzelésük szerint az egyén állandóan összeveti magára nézve a nyilvános és a személyes szerepet.

(Ole Scheeren and Henrik Rhoté: GLA Project. In Ireson (ed.): *City Levels*, London, August, 2000, 18-21. p. – fordítás: Sándor alapján)

<sup>4</sup> A tervezettség negatív hatására csak egyetlen példát nézzünk meg a városi utakkal kapcsolatban. Óriási különbség van a gondosan tervezett modern városi utcák és a tervezőhöz nem köthető öreg utcák között. Párizsban Haussmann a 19. században a funkciók tiszta szétválasztásával tervezte meg az útrendszert, fasorokkal elválasztva a gyorsforgalmú és a lassabb közlekedés, valamint a sétáló és üldögélő szakasz sávjait. Az átépítéshez felhasznált korábbi utakon mindez tisztázatlan volt, ugyanakkor az a helyzet az emberekhez közelebb állt. Mint ahogy a mellékutak továbbra is titkokat rejtenek, felfedezni való üzleteket. Valami váratlannak a szem segítségével való felfedezése értéket teremt – és így van ez az utak esetében is. (Senneth, 1992)

<sup>5</sup> Még egy adalék a város és a társadalmi emlékezet témájához – most a közlésváltozatok kapcsán.

Az öreg építmények és a városmagok személyiségek és közösségek cselekedeteinek, az elődök életének és persze gondolkodásának konkrét fizikai lenyomatai, adott helyen létezve, helyhez kötöttek objektíve hordozzák az időt. *Az építészet őrzi és így idézi a történelmet.*

A városi emlékezet másik fajtájára, a köztéri szoborra pedig azt mondhatjuk, hogy *az emlékművek újraélesztve és újraalkotva idézik és így őrzik a történelmet.*

*A történelem őrzésének ezek a vizualizált formái a haza és az otthon hagyományos, származáshoz kötött jelentésének, illetve az identitás érzetének és tudatának a formái is.* „A kérdést, hogy «Ki vagyok én?» már soha nem válaszolhatjuk meg származásunk helyével és annak a helynek az idejével, ahol élünk. Most még a legjobban lokális identitásokat is globális folyamatok befolyásolják. A globalizáció elválasztó folyamatait és a lakóhelyhez kötődés védekező stratégiáit egyaránt meghatározzák a 'tér-idő távolság' keretei. A modernitás egyre távolabbra szakítja a teret a helytől. Giddens úgy írja le a viszonyok helyi kontextusaikból történő kiemelésének ezt a folyamatát, mint a társadalmi rendszer beágyazottságának hiányát. Talán ez a haza és a közösség fogalmaival való ambivalencia egy otthon iránti megfoghatatlan vágyódás kifejezése a határtalan mobilitás korában.” – Írja Papastergiadis (Papastergiadis, Nikos: *Dialogues in the diasporas*). Úgy gondolom, hogy a műemlékek és az em-



lékművek meglelte mégis kézzelfoghatóan bizonyítja ezt a haza-otthon-biztonság-én érteni kívánást és vágyakozást. Létezik egyáltalán olyan település, ahol ilyesfajta vizuális alkotások nincsenek? És vajon az újabb időkben csökkenő számban képződnének?

<sup>6</sup> A képtípusokra irányuló tankönyvi vizsgálatomból az alábbiakban két könyv adatait részletesen közlöm.

a) Boldizsár Ildikó (összeállította): Irodalmi olvasókönyv, általános iskola 4. osztály. Nemzeti Tankönyvkiadó. Illusztrációk Cakó Ferenc.

könyvméret: B/5 oldalszám: 215

*rajzok:* szépirodalmi illusztráció (-jellegű, kvalitása megkérdőjelezhető), azaz narratív-jelenetes ábrázolás: 221 tárgyábrázoló jellegű, stílusosan narratív beütéssel (szemléltető céllal): állat 3, tárgy 9

magyarázó-ábra jellegű: 1

jel és jel-jellegű: 1+1

*műalkotás – közvetítések:*

festmény, grafika, répró és kislasztika, fotó a) műadattal, részlegesen 5, adat nélkül vagy legfeljebb az ábrázolási téma megnevezésével 8 + 13 aradi vértanú portréja egyesével

építészeti, szobor és tárgy fotó a) téma megnevezéssel 7, megnevezés nélkül 1;

fotó, szocio/riport (szemléltető céllal): 1

*összes kép:* 271 ebből rajzolt szépirodalmi illusztráció (érzelmi töltésű) és műalkotásrépró (azaz szubjektív közlés): 255; a szubjektív-objektív közlési arány: 255:24, megközelítőleg tízszeres.

Megállapítható tehát, hogy ez az irodalmi olvasókönyv, mint humán tudományokra és a szépirodalom művészeti területére épülő könyv dominánsan hordozza a szubjektív vizuális kommunikációs karaktert.

b) Forgács Tiborné – Csesznokné Könnye Erzsébet: *Környezetismeret*. Munkatankönyv az általános iskolák 4. osztályosai számára. Dinasztia Tankönyvkiadó, 2004. Illusztrálta Fenyő Ágnes, Javorniczky Nóra.

*fotók:* műalkotásfotó – tárgy 4, építmény, település 18, szobor –,

műalkotás répró – festmény –, grafika 2, kislasztika –, (összes műalkotás közlés: 24)

látványfotó – táj, leképező-jelleg 31, tárgy, leképező jelleg 101, tárgyszerkezet 2, jelenetes-narratív (szocio, néprajz) 15, portré 1, folyamatábrává összeállított 1

*rajzok:* látványábrázoló – narratív-jelenetes, szemléltető céllal 25; tárgy, látvány (leképező) 82 + portré 1 magyarázó ábra, tárgyábrázoló – jelenetbe ágyazott tárgyak 9, tárgyszerkezet, testfelépítés 26; folyamat 11 (elkészül 1; fejlődik, változik 10)

magyarázó ábra, szöveges tartalom vizualizálása – jelenetes vizualizálás 7, absztrakt vizualizálás 1 + grafikon, diagram 4

térkép (döntő többségben ún. vaktérkép, feladatszövegbe ágyazva) 21;

jel, tájékoztató 7, cég 6

*összes kép:* 375 ebből az összes leképező jellegű fotó és rajz: 225; magyarázó ábra, térkép, jel – 87; összes objektív közlés: 312; objektív – szubjektív közlések aránya: 312:63, azaz körülbelül ötszörös.

Megállapítható, hogy ez a természettudományokra épülő tantárgyi könyv dominánsan az objektív képi világot tartalmazza, használja. Hasonló arányokat tapasztaltam mindenhol a vizsgált tankönyvekben, tehát a fentebbi sommázó megállapításokat átfogóknak tekinthetjük.

## 8. a vizuális alkotás és az állókép továbbélése

---

*Peternák* Miklós egy helyütt megfogalmazza, hogy a technikai képekkel a kép értelmezésének egy új szakasza kezdődött, melyben a kezdetben természetet utánzó, majd „a természeti környezetet rendező-értelmező képfajták” mellé a „természetet kutató vagy megjelenítő” kép lép. A képkötés technikai hátterét a camera obscurától a computerig (a fogalomkapcsolat *Peternák* tanulmányának címében szerepel így) a tudománytól kapja. Technikai kapcsolódással ma már a tudományban óriási jelentőséggel bír, de a nem tudományos életben is felfokozott szerephez jutott. Ezt a széleskörűséget remélhetően meggyőzően megmutattam a dolgozatban. *Peternák* azonban egyértelműen a művészethez köti és ebben a viszonylatban vizsgálja a képkötés technikai fejlődését. Eszmefuttatását Brunelleschi, Leonardo és Dürer rajzbe rendezéseinek megmutatásával kezdi, felhasználási területként a tudományost a művészettel állítja párhuzamba. Hogy „mire jó a kép, erre analógiákat s egyúttal tapasztalatokat – nem saját történetében, hanem kizárólag a művészetében lelhet, mely persze továbbra is használja a régi s a tudomány közeledése folytán szállított újabb és újabb képeket is.” (*Peternák* 1992, 59. p.) A képek jövőjéről szóló kérdés tehát csak egyik „típusukhoz”, a műalkotáshoz kapcsolódóan is sokrétű, komplex. A vizuális alkotások lehetséges minden válfajára vetítve pedig bizonyára még összetettebb.

Filozófusok és tudományterületi kutatók vagy művészek sora a technikai-technológiai fejlődésben látja a kép megújulását és további használatát. Vilém Flusser és Jean Baudrillard, Nyíri Kristóf és Beke László, Peter Weibel és Lakner Antal egyaránt megkerülhetetlennek tartják a kérdést. A technika valóban kihagyhatatlan mozzanat és összetevő, de bármely technikai közegbe is kerül, a kép természeténél fogva megőrzi a szemmel történő érzékelésben, a látásban és vizuális gondolkodásban lévő, evolúciósan is értelmezett lényegét. A *kép* a képi kommunikáció, a képek közötti létezés, a képkötés és befogadás, képértés- és értelmezés okán *az ember-lét állandó összetevője*.

*A vizuális alkotások háromdimenziós tárgyi területe* (azaz a vizuális is alkotások) – úgy vélem – mindig is az ember életéhez fog tartozni. Az emberré válás folyamatában jöttek létre első válfajai az eszközökkel és a hajlékokkal, az ember-lét nem nélkülözheti ezt az alkotástípust. A cselekvő-tevékeny ember mindig igényelni fogja a tárgyakat, a fizikai lét fizikailag megalkotottságot vonz maga köré. Legfeljebb tárgyai is átmennek azon a fejlődési fázison, amire kétdimenziós képei vagy virtuális alkotásai máris képesek, azaz egyre inkább mobilak és alakváltók lesznek. (Mint ahogy a flexibilis tárgyak némely válfaja – pl. elasztikus ruházat, testformához vagy helyzethez igazodó bútor – már az élet szerves része lett.)

A háromdimenziós alkotások területe, a tárgyak világa manapság tobzódik. Az ember az egyre termelődő és szerteosztódó speciális célokat folyamatosan újabb és újabb tárgyfajtákkal kívánja kielégíteni. Ez a helyzet közelít egyfajta telítődéshez, mivel az ember élete behatárolt fizikai keretek között zajlik, azt hihetjük, hogy el fogja érni azt a szintet, amikor már a tárgyak virulenciája tovább nem fokozódhat. Addigra azonban a tárgyak képlékenysége és multifunkcionalitása technikailag olyan mértékben kifejlődik, hogy – úgy vélem – az élettéren belüli egyensúly képes fennmaradni.

A fizikai-anyagi, megfogható hordozóhoz kötött *kétdimenziós megjelenítő alkotásoknak*, egyszerűbben mondva a *stabil állóképek változatainak* vélhetően más a jövője. Egyfajta pesszizista alaphelyzetből elképzelhető, hogy önálló létük megszűnik, és a mobil (és multimédiás) képi világ rövid idejű célokra történő „kimerevített” állapotaiban lesznek értelmezhetők. Azonban a mobil világ az állóképekből (is) merítkezik, sőt, talán általánosabb, hogy állóképekből építi fel mobilitását. Ha pedig nem az ilyen távoli jövőben értelmezzük a kérdést, akkor úgy vélem, létére és típusaira még hosszú időig szükség lesz - minimum a nyomtatáshoz és az élet egyszerű helyzeteihez kötődően.

Úgy gondolom tehát, hogy *az állókép tovább él*, legfeljebb megjelenési módja változik az előállító vagy befogadó technika hatására és az új igények kielégítése miatt. Megmarad archetipusokban megragadható sokfélesége is, de valószínűen a legtöbb felhasználási területén a fokozatosan elterjedő multimédiás-virtuális komplexitás részévé válik.

## 8.1. a vizuális alkotás a lokalításban és globális világban

Soha nem volt mértékben és arányban megsokasodtak körülöttünk a vizuális (is) alkotások – és ez nem pusztán a népesség növekedésének a következménye. Többségében uniformizálódott tárgyi világot használunk, a bolygó bármely szegmensében élő emberre

kikísérletezett és érvényesített, egységes jelrendszerek és magyarázó ábrák irányítanak bennünket. Nemcsak olajvezetékek és műsorszóró sugarak hálózák körbe a Földet, hanem vizuális globalitások is.

Az ezredfordulóra átformálódott a látható világ, olyannyira, hogy már a globalitás is kezd lokalitásként mutatkozni. Ezt érezheti legalábbis az a polgár, aki sokat utazva a szállodalán-cok miatt azonos tárgykultúrát, azonos vizuális arculatot lát maga körül a Föld egymástól leg-távolabbi pontjain is. Hiszen a globális világban a dizájn is uniformizált. A világpolgárság érzetét keltik a globális kapcsolatok, de bármilyen jól formáltak is a multicégek arculatai, va-lójában nagyon is beszűkült rendszerek, hiszen csak saját világukra érvényesek. Egy vezetési tanácsadó, egy számítástechnikai szakember vagy egy sikeres szórakoztatóipari munkatárs sokat és gyorsan utazik a világ minden tájára. A saját közegében mozogva ugyanaz a szab-ványkörnyezet veszi körül a repülőterek, hotelláncok és gyorséttermek világában. A saját kö-zegéből kilépve azonban benne találja magát a lokalitásban vagy a globális-lokális komplexi-tásban. Számára az mutatkozik idegennek.

De talán nem is kell világutazónak lenni, anélkül is előáll a globálisban az otthonosságérzet akkor, amikor valaki egy minden földrészen tömegeket meghódító filmet néz vagy ilyen ze-nét hallgat, multicég által előállított termékeket használ – az elemes bútortól a hamburgerig. A globális és a lokális viszonyát ugyanis a helyhez kötöttségben szemlélve semmiféle idegen vonást sem találunk. Egy ország földrajzi területén, egy településen vagy egy lakásban *a loká-lis formáltság és a hozzá kapcsolódó intimitás a meghatározó*. Ebbe kerülnek be a globalitás képei: a földrészeket átszelő úthálózatok, az óriáscégek reklámjai és termékei. A város vagy a lakás közege – az ott élő közösség által – pedig domesztifikálja a globálist.

Nyíri Kristóf szerint a számítógépes hálózat használata az individuum átalakulását is magával hozza. „Az egész eddigi kommunikációtechnológiai történelem most nyeri el értelmét. A kommunikációtechnológiai elidegenedés visszavételének korát éljük. A hálózott individuum - az új otthonosság polgára.” (Nyíri 2001c)

Sokat hallani a globális folyamatokat elítélő gondolatokat, de például Baudrillard és Vitányi Iván a ritka kivételek közé tartoznak. Egyetérttek Vitányi Ivánnal abban, hogy a globalizációs jelenségek nem a 20. században léptek fel először. Szerinte „az emberiség története az egy-mást követő globalizációk története”, „a kultúra története a kulturális formák globalizációjá-nak története”, ugyanis minden találmány fokozatosan meghódította a Földet, és ez történik ma is. Csak ma a tempó sokkal gyorsabb, mint bármikor korábban volt, az embertelenre fel-fokozott dinamika szüli az elégedetlen gondolatokat. A jelenleg zajló globalizáció azonban

különbözik is a korábbiaktól (mint ahogyan vélhetően mindegyik korábbi is mindig is hordozott újdonság elemet). Vitányi abban látja a különbséget, hogy manapság (az utóbbi mintegy 50 évben) az innováció terjedése zárt, önmagához visszatérő rendszerben zajlik. „Nem a globalizáció tehát a baj, hanem az a lehetőség, amelyet a jelen globalizációs folyamatai nyitnak meg. Hogy teljesen körbezárja a társadalmat és az embert.” (Vitányi 2002) Úgy gondolom, ez a zártság egyrészt az előbb említett gyorsaságból fakad, másrészt abból, hogy az ember teljes környezetét felderítette, megismerte – köznapi és egyszerűsített értelemben mindenképpen bekövetkezett a tudásnak ez a szintje.

A globális képek folyamatosan behatolnak a lokális képek közé és szerves együttélésbe kezdenek. Olyannyira, hogy a köznapi életben teljesen elfogadottá vált ez a kettősség, illetve nem is hat kettősnek, egyszerűen együtt van.

Kétségtelenül a technikai robbanás tette lehetővé a fotó tömegméretű elterjedését, mindent átható jellegűvé válását. A fotó-kép azonban nincs magában: vele egyidőben a kép, azaz *a kép általában* az ember életének minden mozzanatában és aspektusában erős, sokszor meghatározó szerepet kapott. Egyfelől a nyomdai termékek, másfelől a sorozatgyártású tárgyi világ halmozódása mutatja ezt. Úgy tűnik, a sokszorosítás van végső okként minden mögött.

A képprobbanás hatására (vagy közepette) az ember és a kép viszonyának megváltozása is bekövetkezett, ami pedig az ember és a világ viszonyának változását eredményezte.

Az előbbi a harácsoló, képbegyűjtő magatartás jellemzi: az ember birtokba vette a Földet, könnyedén utazik óriási távolságokra és látványait digitális fotók százaiban viszi haza magával. Begyűjti a tárgyak tömkelegét is, olyanokat is, amikre semmi szüksége, magas számú és arányú a gadget-tárgy (Baudrillard) a mai otthonokban.

A begyűjtő magatartással azonban nem párosul a megőrző szerep: könnyedén eldobjuk a kiolvasott újságokat és a tárgyakat, ezek ma már a személyes életben általában nem bírnak múltat idéző és megőrző szereppel. A család szintjén egyedül a családi fotóalbum – amely ma már egyre többször virtuális, számítógépben őrzött – hordoz ilyen feladatot. Társadalmi szinten pedig a múzeumok, illetve intézményi keretekben létrehozott képi adatbázisok. Változásról van tehát szó, egyes funkciók áttevődéséről a magánszférából a társadalmi intézményrendszerek területére.

Barthes 1979-ben úgy véli, hogy a „Fotográfia” általánossá, tömegessé, elcsépeltté tétele zajlik, „a Fotográfia zsarnok módjára eltapossa a többi képet” és a világot fényképként látja az ember, amely súlyos etikai problémát is jelent. Megjegyzem, Barthes az eltaposott többi kép

alatt csupán a művészi alkotásokat érti, és meg is nevezi a művészi metszetet és a figuratív festészetet. Az erkölcsi problémát abban látja, hogy a fotó „ennyire általánosítva teljesen megfosztja valódi tartalmától a konfliktusok és a vágyak emberi világát, annak ürügyén, hogy bemutatja ezt a világot.” Az ember nem való életét éli, hanem képként éli meg saját életét. (Barthes 1985, 134. p.) Ez így a fotó hatásának meglehetősen negatív értelmezése.

Ugyanakkor azt hiszem, hogy a fotó tömeges elterjedését tényként kell kezelnünk és pozitív hatását ugyanúgy megláthatjuk, sőt, hatását inkább pozitívként értékelhetjük.

Mik ezek a pozitív mozzanatok? Az ember a fotó hatására nem éli képként az életét, de képes képként is szemlélni, azaz mintegy kívülről szemlélve önmagát, így cselekedeteinek, attitűdjeinek megítélése új aspektusokkal gazdagodik. A fotó és a film pedig soha nem látott mértékben erősíti és formálja a kultúrához jutást, a társadalmi életben pedig a nyilvánosságot és a demokráciát. Ismeretekhez és élményekhez juttat emberről, létről, a műholdas információtovábbítás, valamint az internetes hálózatosodás segítségével pedig a világ minden pontján a hozzájutást szinte azonnal lehetővé teszi. Másfelől pedig *a fotó, a film és az internetes multimedialitás megőrzi az egyéni és a lokális értékeket, de úgy teszi ezt, hogy közben terjeszti a globálist. Úgy gondolom, ez egy nyilvánvaló szimbiotikus és egyáltalán nem hierarchikus vagy kisajátító helyzet.*

## 8.2. a vizuális alkotás a multimédiában és számítógépes virtualításban

*Peter Weibel* a filmi jelrendszer elmúlt száz évének újrainterpretálására kapcsán értekezik az *intelligens képről*. Ebben az összefüggésben tárgyalja a videót, majd a számítógépes képalkotással a megfigyelő megváltozott szerepét. „A videó (latinul *video* = látok) megjelenésével nyilvánvalóvá vált, hogy paradigmaváltásra van szükség: a mozgás utánzásáról, szimulálásáról át kell térnünk a látás gépek segítségével történő utánzására, szimulálására. A kinematográfiát, a mozgás leírását fel kell cserélnünk arra, amit én a 'látás leírásának' neveznék, *opszigráfiának*, a görög 'opsis'-ből eredeztetve (ld. pl. 'optika'), vagy akár *opsziszkópiának*, a látás látásának, ami a megfigyelés mechanizmusának megfigyelését jelenti. Például amikor a kiber-térben mint képet látjuk magunkat és azt, amit éppen csinálunk, akkor máris az opsziszkópikus térben vagyunk, mivel magunkat szemléljük egy képben, amit nézünk, ez tehát egy másodrendű megfigyelés. Valójában a kiber-tér az opsziszkópia kezdete: gépek, amik látják, hogy hogyan látunk.” Úgy látja, a rendszerelmélet hatására és annak részeként a képről mint rendszerről való gondolkodás a 20. század közepének találmánya. A rendszer definiálásában kitüntetett szereppel bír magának a rendszernek és a környezetnek a különválasztása. És

ezzel az alapgondolattal kapcsolatban azonnal lényeges különbséget lát a digitális kor beköszöntevel. Míg korábban az embernek mint rendszernek a saját testi és kognitív határát egyértelműen a biológiai-fizikai adottságai jelentették, addig ez ma egy képlékeny állapotú közeg lett. „Amit tegnap még bőrnek és hártyának hívtunk, azt ma interfész technológiának nevezük. Az interfész technológia az a határ, ami elválasztja a rendszert a környezettől, vagy ha úgy tetszik, klasszikus metaforikus nyelven szólva, az interfész technológia választja el vagy különbözteti meg a képet a valós világtól. Tudjuk természetesen, hogy egy interfész esetében a választóvonal nem teljesen egyértelmű, vagyis nem jelent olyan éles határt, mint mondjuk egy fal, hanem inkább olyan, mint a hab. Receptoraink segítségével képesek vagyunk túllépni saját határainkon: látunk dolgokat a saját testünkön túl, és már több száz olyan telematikus berendezést feltaláltunk, amelyek sokkal többre képesek, mint saját érzékszerveink, és amelyeknek a láthatósági horizontja sokkal szélesebb annál a tartománynál, amit mi képesek vagyunk észlelni és feldolgozni.” (Weibel 2007)

Az ember körüli világ így kitágulni látszik, a technikai képek pedig a vizuális alkotásban is az ember-rendszer határainak újabb szélesedését hozták.

A műszaki élet stabil képei mellett és helyett az animáción alapuló szoftveres tervezés terjed el, a betáplált adatokat a szoftver feldolgozza és készen produkálja a tervrajzot, sőt, még térben is megforgatja azt, hogy minden irányból szemlélhető legyen.

A vizuális művészetekben a „hagyományos” művészeti ágak kategóriáinak szétszakadása és a multimedialitás terjedése tapasztalható. Ma egy-egy művészeti kiállítás teljesen magától értődően épít nemcsak a videó, hanem a számítógépes és hálózatos technológiákra. Ezzel a kiállításlátogató szerepe is megváltozott: „passzív befogadó”-ból a művek aktív résztvevője lett, aki a művet használva lép be annak jelentés- és élményvilágába.

A mindennapi élet vizuális kommunikációjára is igen erőteljes hatást fejt ki a számítógép. „A 'digitális forradalomként' emlegetett folyamat részeként átalakulóban vannak a fényképészet és a képalkotás korábbi eljárásai: az újonnan megjelenő technikák eredményeképp egy olyan egységes képi rendszer jön létre, amely megfelel a számítógépen alapuló kommunikáció kihívásainak. Ebben a kommunikációban a számítógép nem pusztán az eszköz vagy az *egyik* médium szerepét játssza, hanem olyan átfogó médiumot jelent, amely képes önmagába integrálni az összes – hagyományosnak tekinthető – médiumot. A digitalizálás standardizált eljárásával egységes formára hozható minden kommunikációs csatorna, az információ és az adat fogalma központi kategóriákká válik” – írja Lehmann Miklós *A digitális kép* című tanulmányában.



Horányi Attila a valóság és a kép kapcsolatában a „perspektíva feltalálása előtti grafikák és festmények”-től a „virtuális valóság”-ig vezet végig egy fejlődési vonalat. (Horányi A. 2001, 183. p.) A képletes vonal azonban bizonyára még távolabbi múltból indul – egészen a Donald által leírt IV. evolúciós gondolkodási szintről, a vizuoszimbolikus tár megjelenésétől, azaz a csont felületébe karcolt állatalakoktól és barlangfestményektől 40-15 ezer évvel ezelőtről. Ma pedig a három dimenzió illúzióját keltő digitális képek töltik meg a cyberspace-t, a *virtuális valóság* jelenségeit. De nem pusztán a valóság illúzióját keltik, hanem *a fikciót valósággént mutatják* be, miközben csak valóságdarabokból építkeznek vagy egyáltalán nem is valóságot jelenítenek meg.

És ez a szerep teljességgel más, mint a digitális technika előtti képalkotásban. Úgy gondolom, a digitális képekkel szétrobbant az átláthatónak és kereknek hitt világ, összezavarodtak az ember képekkel kapcsolatos hagyományos szerepkörei és a korábban tanult/hitt értékrend felborult. A digitális képben ugyanis összeolvad a képalkotás és a képmódosítás/manipulálás (nem létezik a kész kép, a végső állapot), egybemosódik alkotó és befogadó (a digitális képbe könnyen bele lehet nyúlni, változtatni, alakítani), nincs eredeti és másolat. Úgy gondolom, ez különösen a művészet értelmezésére van máris igen nagy hatással: kidobhatjuk az olyan sémákat, mint „a mű befejezett egész, amihez sem hozzátenni, sem elvenni nem lehet”, „a műalkotás egyedi, megismételhetetlen” és hasonlók. „Az elkövetkező száz évben olyan tárgyakat fogunk létrehozni, amelyek nem eredetiek és nem csupán másolatok – a másolás kultúrája véget ért – hanem klónok. A klónozás pedig azt jelenti, hogy minden példány teljesen egyforma, vagyis nincs többé eredeti és nincs többé másolat. Csak klónok vannak...Klón-identitásokat fogunk előállítani. A művészetben már próbálgatják is ezeket a lehetőségeket...” (Weibel 2007)

Nem hiszem azonban, hogy a digitális technika képességét a korábbi képi világra mért csapás-ként és tragédiaként kellene megélni bárkinek is. A drámaiba hajló hangvételt nem is azoktól tapasztalhatjuk, akik életüknek valamelyik részéhez vagy tevékenységéhez napi rendszerességgel használják a számítógépet és az internetet, annak is elsősorban tömegkommunikációs és tömegszórakoztató funkcióját, hanem inkább művészettörténészekről, antropológusokról, pedagógusokról – akik pedig a kritika idejére kilépi látszanak napi internethasználoi szerepükből.

A multimédia legújabb jelenségeit inkább eredményként kell értékelnünk, és megtanulni a használatát, mint bármely korábbi képalkotó technikával és gondolkodási móddal eddig is tette azt az ember.

*Flusser az anyag és a forma megváltozott viszonyáról gondolkodva foglalkozik a számítógépes környezettel is. „Mindennemű olyan materializálható érték numerikusan fejlesztett formája, mely komputerképernyőn jelenik meg (töltőtollak, repülőgépek vagy akár eddig el nem képzeltek tárgyak tervei) téren és időn kívüli, bár modellálható. Mivel numerikusan fejlesztették ki, éppoly téren és időn kívüli, mint az algoritmusok. Ez azt jelenti, hogy e formák komputerképernyőkön történő kontemplálása a klasszikus és a középkori teóriafelfogással rokon. A modern utáni tudománynak, mely ennyire tisztán formális teórián alapul, szükségképpen egy már nem modern technikához kell elvezetnie. Már nem arról lesz szó, hogy modelleket dolgozzanak ki az anyagok számára, hanem inkább arról, hogy anyagokat fejlesszenek a modellekhez: nem asztalformát a fához, hanem még nem volt anyagokat a kidolgozott formákhoz. Ettől a formális teóriából kialakuló technikától alternatív világok várhatók; olyanok, mint amilyenekből például a *cyberspace* kínál ízelítőt.” (Flusser 2007)*

Ma az anyagtól való eltávolodás idejét éljük az „anyagtalan” és „kattintott” képkorszakkal. Háromszorosán is: a képrögzítő kamerák felvevőgombjának, a számítógépes egér funkciógombjának, és a tárgysokszorozó automata gépsor indítógombjának *katt*-ja vizuális és vizuális is alkotások tömkelegét hívja elő.

Az egyedi és a helyi kézműipari tárgyat már a 19. században kiszorította a gyáripari sorozatgyártás, mára pedig az óriáscégek világméretű tömegtermelése bír vezető szereppel. A digitális fényképezés mindennapos eszköz lett, és fokozatosan internetes interaktivitás, digitális mozgókép-kamerák, mobil filmkamerák veszik át a fényképezőgép feladatának egy részét. Még az állóképi óriásreklámokat is kiszorítják a mozgófilmes óriáskivetítők, a tájékoztató térképeket és egyéb képfajtákat pedig az interaktív multimédiás telekommunikációs eszközök. Ez egy hálózatosodás része, a vizuális alkotások (a képek) irányából pedig egy globális képi hálózatosodásé, amely csomópontjaihoz a lokális formákat (képi értékeket) is odavonzza.

Dolgozatomat egy olyan mű bemutatásával zárom, amely nagyon jól képviseli a vizuális alkotásnak az ember mai életében betöltött kommunikatív lényegét és igen alkalmas arra, hogy disszertációs munkám jelképes sommázatát adja.

Egy egészen új, 21. századi „képpel” és témával zárom tehát a gondolatmenetemet: *Thomas Steiner*<sup>1</sup> videója virtuális valóságának és a telekommunikációs konvergencia filozófiai megközelítésének felidézésével.

Az alkotás egy osztrák művész digitális technikával alkotott videója, találó elnevezéssel videófreskója, melyet egy képzőművészeti program zárásaként akcionált körülmények között

mutatott be a közönségnek. A videó a III. Kepes György Nemzetközi Művésztelepen készült 2005. augusztusában, Egerben. A műben Steiner az egri tanárképző főiskola épületében található Maulbertsch-freskót dolgozta fel, de találób, ha a freskó felhasználásáról beszélünk. Munkájában a helyszínen készített álló- és mozgóképi anyagot animálta és zenével-hangeffektekkel társította. Az általa *előmunkaként elkészített állóképi anyag* is legalább kétféle volt: saját maga által a helyszínen készített fotók és az animáláshoz a Maulbertsch-kép által ihletett alkotásai rajzolva, színes papírokból kivágva-konstruálva. Ő maga az elkészült munkáját „video”-nak nevezte, de úgy gondolom a végső mű (vagy Steiner ezen alkotásának egyik létezési változata) egy akcióművészeti műfajú alkotás lett. Ugyanis videóját a líceum épületének egyik kosárgörbe-ívű kupolájára este felvetítették és a nézők részesei lettek egy egészen új multimédiás élménynek. Tartalmában pedig kétszeresen is felröppentő hatás bűvöletébe kerültek, mert ezt eleve adta a megnyíló égbolt-keretben ábrázoló freskó és adta az épület (ég)boltjára vetített fényjáték.

Úgy vélem, Steiner művének nincs stabilan zárt „műfaji” karaktere, hanem a(z anyagban) megvalósulás képlékeny, többféle és éppen ezért nyitott állapotát testesíti meg. A digitális film önmagában – úgy gondolom – csak a mű egyik lehetséges létállapota.

Az állóképi 18. századi freskó metamorfózisa egy 21. századi videófreskó, vagy költőiben fogalmazva egy égi játék lett.

Thomas Steiner alkotása idő-, tér- és kép-áttételeivel egy egészen újszerű problematikát vet fel, olyannyira izgalmasat, hogy a filozofikus gondolkodást is megérintette. Videóját és alkotói szemléletét meglepetéssel fedeztem fel egy filozófiai tárgyú konferencián elhangzott előadásban, nemcsak a hivatkozásban, hanem a téma gerincében, kifejtésében.

Kép, művészet és filozófia a legnagyobb természetességgel találtak egymásra: Steiner alkotását és gondolkodási módját előadásában Herbert Hrachovec, a Bécsi egyetem Filozófiai Intézetének professzora hivatkozta pár év múlva.<sup>2</sup>

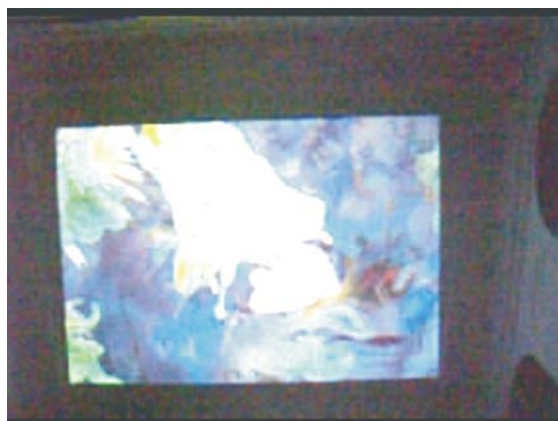
A professzor meglátása, hogy a freskó és a kortárs technológia ötvözte Steiner művében egyszerre idézi a festmény történelmi háttérét és a 20. századi művészet mibenlétének kérdését. A barokk kupolafestészet mennyei terét kiszorítja a kibertér, abban is a MMORPG, amely az „égi vizuális játékok” egyik legújabb formája. A kupolákon szertelenül kavargó barokk műalkotások, azok hatásainak kutatása Hrachovec szerint jó kiindulópontot jelenthet „egy olyan átfogó, zártkörű és részvételen alapuló globális videóinterakció hatásainak” vizsgálatához, mint ami a MMORPG-okban érvényre jut és a barokk festmény egyúttal a virtuális közösségek tanulmányozásához is közelebb vihet.

Valóban: Steiner animált angyalfigurája ahhoz hasonlóan viszi át a film nézőjét Maulbertsch világába vagy még inkább egy Maulbertschből és mából gyúrt külön világba, ahogyan a MMORPG-ok szereplőinek bőrébe bújt játékosok egy „képzeltvilágba” kerülnek. És mind a két esetben a másik-világbeli-lét egyre valóságosabb letté, virtuális valósággá válik a varázslatába kerülő ember számára. És most az időben való beljebb hatolással a virtuális és valóságos idő egybemosódására is gondolok, illetve a mintegy 5 perces film-mű esetében az egyre dinamikusabbá váló és egy ponton kicsúcsosodó kompozícióra is utalok.

Ez a dolgozat a fentebb adatolt és leírt video közvetítésére természetesen képtelen. A Steiner-mű bemutatása a meglehetősen hagyományos dolgozat-technikai keretek között ugyan lehetetlen, de a fentebbiek illusztrációjaként és egyúttal a *dolgozat vizuális zárógondolataként* most kerüljön ide néhány fotó a kápolnából, a vetítésen készült videóklip állóképként elmentett kezdőképe és a videóból kinyert néhány kockás állóképsorozat.



8.1. Maulbertsch freskója, Eger, Líceum.  
(Fotó: Tóth Tibor, 2007.)



8.2. Steiner videójának „eredeti” építészeti térbe vetítését rögzítő, helyszíni videóklip egy képkockája. (Klip: Sándor 2005.)

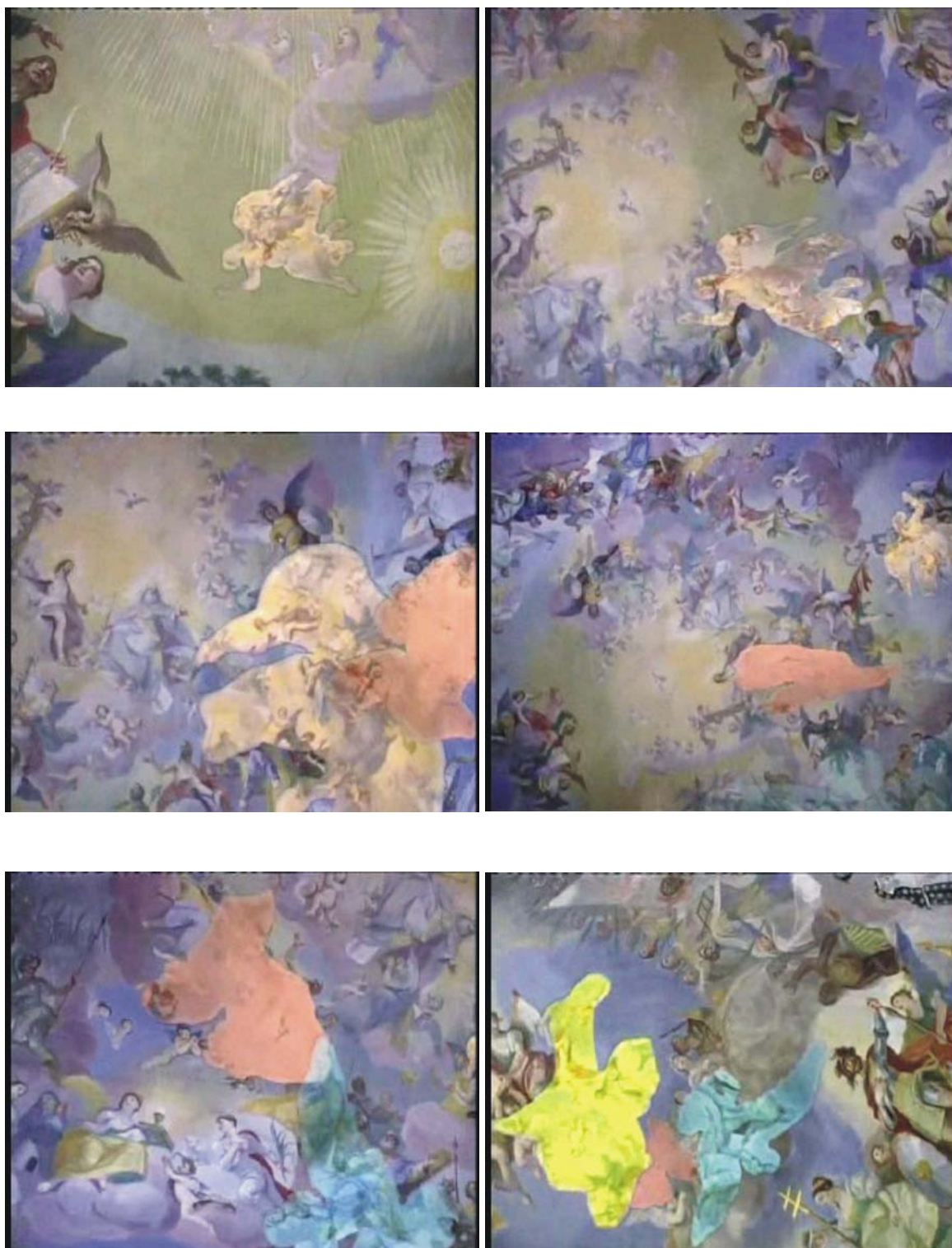
---

Jegyzetek a 8. fejezethez:

<sup>1</sup> Thomas Steiner Linzben élő osztrák művész. „1986-tól az absztrakt művészet és a kisfilmek határmezsgyéjén alkot. ... Képi munkái többnyire szériában, egy alapszínben és egy tematikában készülnek. Ehhez hasonlóan filmjeiben is egy képi formát bont ki. Képei, filmjei Ausztria és Európa szerte ismertek, de filmbemutatókon Dél-Amerikától Japánig, Helsinkitől Melbournig ismerik alkotásait.” Forrás: III. Kepes György Nemzetközi Művésztelep katalógusa, Eger, Eszterházy Károly Főiskola, 2005.

<sup>2</sup> Herbert Hrachovec filozófiai előadásának címe: From Maulbertsch to MMORPGs. On Digital Cross-Media Entertainment. (Maulbertschtől a MMORPG-ig. A digitális médiaközi szórakoztatásról.) Conference. Toward a Philosophy of Telecommunications Convergence; Hungarian Academy of Sciences, Budapest, sept. 27-29, 2007. A MMORPG (Massive Multiplayer Online Role-Playing Game) értelmezése: az égi vizuális játékok legújabb formája, melyben egyszerre sok ember játszik szerepjátékot onlajn, valós időben, virtuális világokban.

8.3. Állóképsorozat Thomas Steiner *Tau* című videójából.  
(Videó-adatok: 2005, 5:37, „produziert am Eszterhazy Karoly College, Eger, Ungarn”)





## SZAKIRODALOM

---

ADORNO, Theodor W.

1984 [1970]. *Aesthetic theory*. Translated by C. Lenhardt. Routledge, London, 526 p. First published in German.

ADORNO, Theodor, W.

(é.n.) *A művészet és a művészetek. Irodalmi és zenei tanulmányok*. Budapest, Helikon Kiadó.

ADORNO, Theodor, W.

1970. *Zene, filozófia, társadalom*. Budapest, Gondolat.

ALBERTI, Leon Battista

1997 [1436]. *A festészetről*. Della Pittura, 1436. Fordította: Hajnóczi Gábor. Budapest, Balassi Kiadó, 180 p.

ALMÁSI Miklós

1992. *Anti-esztétika. Séták a művészetfilozófiák labirintusában*. Budapest, T-Twins Kiadó, 261 p.

ANDERSON, James A.

2005 [1996]. *A kommunikációelmélet ismeretelméleti alapjai*. Fordította Wilhelm Gábor. Budapest, Typotex, 294 p. A fordítás alapja: James A. Anderson: *Communication theory. Epistemological Foundations*. New York – London, 1996, The Guilford Press.

ANDOR Csaba

1980. *Jel – kultúra – kommunikáció. Interdiszciplináris szempontok a kultúrakutatásban*. Budapest, Gondolat Kiadó, 204 p.

ARAGON, Louis

1949 [1947]. *Ember és kultúra*. Fordította Rába György. Budapest, Szikra kiadás, 87 p. Eredeti mű: *La Culture et les Hommes*. Párizs, Éditions Sociales.

1965. *A kollázs*. Fordította Bajomi Lázár Endre. Budapest, Corvina Kiadó, 96 p. Eredeti mű: *Les Collages*. Hermann, Paris.

ARNHEIM, Rudolf

1974. *A kifejezés (expresszió) alaklélektani elmélete*. In Kardos Lajos (szerk.): *Alaklélektan*. Budapest, Gondolat Kiadó, 364. p.

1979 [1974]. *A vizuális élmény, az alkotó látás pszichológiája*. Fordította Szili József és Tellér Gyula. Budapest, Gondolat Kiadó, 547 p., ill. [A fordítás alapjául szolgáló mű: Rudolf Arnheim *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*. The New Version. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1974.]

1983. *The Power of the Center. A Study of Composition in the Visual Arts*. Revised edition. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press. 247 p., ill.

- AXTELL, Roger E.  
1997. *Gesztusok. Ajánlott és tiltott testbeszéd-megnyilvánulások a világ minden tájáról.* Fordította Cserna György. Pécs, Alexandra Kiadó, ill. [Eredeti cím: Gestures.]
- BABBIE, Earl  
1998 [1989]. *A társadalomtudományi kutatás gyakorlata.* Fordította Kende Gábor, Szaitz Mariann. Budapest, Balassi Kiadó, 704 p. A fordítás alapjául szolgáló kiadás: Earl Babbie: *The Practice of Social Research*, Wadsworth Publishing Company, 1989.
- BACSO Béla  
1997. (szerk.) *Kép, fenomen, valóság.* Budapest, Kijarat Kiadó. 396 p.  
2002. (szerk.) *Fenomen és mű. Fenomenológia és esztétika.* Budapest, Kijarat Kiadó. 222 p.  
(é. n.) *Perspektíva és észlelés* <http://www.c3.hu/scripta/vulgo/2/1-2/bacso.htm> [2010-03-09]
- BADDELEY, Alan  
2001 [1997]. *Az emberi emlékezet.* Fordította Racsmány Mihály. Budapest, Osiris Kiadó. 645 p., ill. A fordítás alapja: *Human Memory. Theory and Practice.* Revised ed. Authorised translation from English language edition published by Psychology Press, 1977.
- BAK Imre  
(é. n.) *Vizuális alkotás és alakítás.* Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, 99 p., ill.
- BAKOS Tamás - BÁLVÁNYOS Huba - PREISINGER Zsuzsa - SÁNDOR Zsuzsa  
2000. *A vizuális nevelés pedagógiája a 6-12 éves korosztályban* (Vizuális kultúra felsőoktatási tankönyvsorozat III). Budapest, Balassi Kiadó, 263 p., ill.
- BALOGH István – KARÁCSONY András  
2000. *Német társadalomelméletek. Témák és trendek 1950-től napjainkig.* Budapest, Balassi Kiadó, 467 p.
- BALOGH István  
1984. *Az építészeti forma.* Budapest, Tankönyvkiadó, 378 p., ill.
- BÁLVÁNYOS Huba – SÁNTA László  
1997. *Vizuális megismerés, vizuális kommunikáció.* Budapest, Balassi Kiadó, 125 p., ill.
- BÁN András (szerk.)  
1999. *Körülírt Képek. Fényképezés és kultúrakutatás.* Miskolc – Budapest, Miskolci Galéria – Magyar Művelődési Intézet, 110 p., ill.  
2004. *Csak a képek maradnak ránk.* In Vizuális kultúra konferencia, CD-Rom.
- BANGÓ Jenő – KARÁCSONY András (szerk.)  
2002. *Luhmann-könyv.* Budapest, Rejtjel Kiadó.
- BARNLUND, Dean C.  
2003 [1970]. *A kommunikáció tranzakciós modellje.* Fordította Józsa Péter. In Horányi Özséb (szerk.): *Kommunikáció I. A kommunikatív jelenség.* General Press Kiadó, 26-42. p. Eredeti mű: *A Transactional Model of Communication* In Atkin (ed.): *Language Behavior* 43-61. p. Mouton & Co. Hága, Párizs, 1970.



BARTHES, Roland

1985 [1980]. *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Fordította Ferch Magda. Budapest, Európa Könyvkiadó, 139 p. Eredeti mű: Roland Barthes: *La chambre claire. Note sur la photographie*. Editions du Seuil, 1980.

1999 [1967]. *A divat mint rendszer*. Fordította Mihancsik Zsófia. Budapest, Helikon Kiadó, 255 p. A fordítás alapja: Roland Barthes: *Système de la Mode*, Editions du Seuil, 1967.

BARTLETT, Sir Frederic

1985 [1932]. *Az emlékezés. Kísérleti és szociálpszichológiai tanulmány*. Fordította és a bevezető tanulmányt írta Pléh Csaba. Budapest, Gondolat Kiadó, 430 p., ill. A fordítás alapja: Remembing. A Study in Experimental and Social Psychology. Cambridge University Press, 1977. Első megjelenés: 1932.

BÄTSCHEMANN, Oskar

1998 [1992]. *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába. Képek elemzése*. Fordította Bacsó Béla és Rényi András. Budapest, Corvina, 163 p., ill. [A mű eredeti címe: Einführung in die kunstgesichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt. Vierte, aktualisierte Auflage, 1992.]

BAUDRILLARD, Jean

1987 [1984]. *A tárgyak rendszere*. Fordította: Albert Sándor. Budapest, Gondolat Kiadó, 245 p. A mű eredeti címe: Jean Baudrillard: *Le système des objets*. Gallimard, Paris, 1984.

2000 [1997]. *Az utolsó előtti pillanat. (A közönyös paroxista.) Beszélgetések Philippe Petit-vel*. Fordította: Tófalusi Ágnes. Budapest, Magvető Kiadó, 148 p. A fordítás alapja: Jean Baudrillard *La paroxyste indifférent. Entretiens avec Philippe Petit*. Bernard Grasset, Paris, 1997.

BAXANDALL, Michael

1986 [1983]. *Reneszánsz szemlélet – reneszánsz festészet*. Fordította: Falvay Mihály. Budapest, Corvina Kiadó. [A mű eredeti címe: *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford University Press, 1983.]

BELLAVICS István (vál.)

2000 [1998]. *Kulturális világjelentés. Kultúra, kreativitás, piac, 1998*. Budapest, Magyar Unesco Bizottság – Osiris Kiadó, 476 p., ill. Eredeti mű: Ann-Belinda S. Preis (edit.): *World Culture Report 1998, Culture, creativity and markets*. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organisation 1998.

BELTING, Hans

2003 [2001]. *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*. Fordította Kelemen Pál. Budapest, Kijárat Kiadó. A fordítás alapja Belting, Hans: *Bild-Anthropologie*. Wilhelm Fink Verlag, 2001.

BENCZIK Vilmos

2001. *Nyelv, írás, irodalom kommunikációelméleti megközelítésben*. Budapest, Trezor Kiadó, 332 p.

BENJAMIN, Walter

1969. *Kommentár és prófécia*. Budapest, Gondolat kiadó.

1980. *A fényképezés rövid története; Az alkotó mint termelő*. In Benjamin, Walter: *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Magyar Helikon, 687-709. és 757-780. p.

BERCZIK András - MOLNÁR László

2000. *A közlekedés: a múlt kalandja, a jövő reménye?* In Csontos János – Lukovich Tamás (szerk.): Urbanisztika 2000. 185-199. p., Budapest, Akadémiai Kiadó.

BÉRES István - HORÁNYI Özséb (szerk.)

2001. *Társadalmi kommunikáció*. Budapest, Osiris Kiadó. 415 p.

BERGER, John

1990 [1984]. *Mindennapi képeink*. Fordította Berger András. Budapest, Corvina Kiadó, 170 p., ill. Eredeti mű: *Ways of Seeing*. British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1984.

BERGER, René

1977 [1968]. *A festészet felfedezése. I. A látás művészete*. Fordította Vajda Endre. *II. A megítélés művészete*. Fordította Kamocsay Ildikó. Második kiadás. Budapest, Gondolat Kiadó, + 369 p., ill. [A mű eredeti címe: *Découverte de la peinture*. A fordítás a Gérard et Co. (Verviers, Belgium) 1968-as zsebkönyvkiadása alapján készült.]

BIAŁOSTOCKI, Jan

1982. *Régi és új a művészettörténetben*. Szerkesztette Marosi Ernő. Budapest, Corvina Kiadó, 284 p., ill. Az eredeti tanulmányok 1966-1977 között jelentek meg.

BOEHM, Gottfried

1997 [1980]. *A képi érzelem és az érzékszervek*. Fordította Poprády Judit. In Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomén, valóság*. Budapest, Kijárat Kiadó. 242-253. p. Eredeti mű: G. Boehm: *Bildsinn und Sinnesorgane in Neue Hefte für Philosophie* 18/19. 118-132. p., 1980, Vandenhoeck/Ruprecht.

BOHANNAN, Paul – GLAZER, Mark (szerk.)

1997 [1988]. *Mérföldkövek a kulturális antropológiában*. Budapest, Panem – McGraw-Hill, 742 p. A mű eredeti címe: *High Points of Anthropology*, 1988, McGraw-Hill Inc.

BORDWELL, David

2004. *Érvelés a kognitívizmus mellett*.

<http://emc.elte.hu/~metropolis/9804/BOR3.html> [2005-10-08]

BOURDIEU, P.

1978 [1968]. *A művészeti észlelés szociológiai elméletének elemei*. In Józsa Péter. (szerk.): *Művészetszociológia*. Budapest, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 175-200. p. Eredeti mű: *Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique*. *Revue Internationale des Sciences sociales*. XX. (1968) 4. 640-664. p.

BORSA Gedeon

1974. *Magyarországi nyomdászattörténet, XV-XVII. század*. In Pintér Borbála (szerk.): *Régi könyvek és kéziratok*. Tanulmánygyűjtemény. Budapest, Népművelési Propaganda iroda, 1974, 75-84. p.

2003. *Kalauz régi nyomtatványokhoz*. Továbbképzés felsőfokon. Budapest, kiadja a Könyvtári Intézet, 127 p.

BRAUN, Gerhard

1987. *Grundlagen der visuellen Kommunikation*. München, Bruckmann, 183 p., ill.

BRENTANO, Franz

1994 [1934]. *Az erkölcsi ismeret eredete*. Fordította: Mezei Balázs. Budapest, Kossuth Kiadó. A mű eredeti címe: Vom ursprung sittlicher erkenntnis. Leipzig, Felix Meiner Verlag, 1934.

BROWN, Michael F.

1998. *Can culture be copyrighted?* [Http://lanfiles.williams.edu/~mbrown](http://lanfiles.williams.edu/~mbrown). Current Anthropology, 39, 2, 1998.

BUDA Béla

1966. *A kommunikáció és az emberi kapcsolatok pszichológiája*. Valóság, 1966. 6. sz. 17-27. p.

2000 [1994]. *A közvetlen emberi kommunikáció szabályszerűségei*.

<http://mek.oszk.hu/02000/02009> [2008-05-04] Eredeti mű: első kiadás - 1974, átdolgozott kiadás 1994, elektronikus megjelenés 2000.

BUDA Béla – SÁRKÖZY Erika (szerk.)

2001. *Közéleti kommunikáció*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 138 p.

BÜHLER, Karl

1974. „Az alaki minőségről” folyó elméleti vita a pszichológiában. In Kardos Lajos (szerk.): Alakléktan. Budapest, Gondolat Kiadó, 73-86. p.

CALVIN, William H.

1997. *A gondolkodó agy. Az intelligencia fejlődéstörténete*. Fordította dr. Csillag András, a jegyzeteket készítette dr. Hámori József. Budapest, Kulturtrade Kiadó, 188 p. A mű eredeti címe: How Brains Think, a fordítás a Basic Books; A Division of Harper Collins Publishers, Inc. által rendelkezésre bocsátott kézirat alapján készült.

CASTELLS, Manuel

1989. *The Informational City. Information Technology, Economic Restructuring, and the Urban-Regional Process*. Oxford, Basic Blackwell Ltd., 402 p.

CAULFIELD, H. John

2006. *Electronic Imaging & Signal Processing. Biological color vision inspires artificial color processing*. <http://spie.org/x8849.xml?ArticleID=x8849> [2010-03-10]

CANGUILHEM, Georges

1980. *Az agy és a gondolkodás*. Fordította Kicsák Lóránt Eredeti mű: Georges Canguilhem: Le cerveau et la pensée. Prospective et Santé 1980./14. nyári szám, (81-98.). <http://www.c3.hu/scripta/vulgo/2/1-2/canguil2.htm> [2010-03-09]

CHANGEUX, Jean-Pierre

2000 [1993]. *Agyunk által világosan. A neuronális ember, avagy az agykutatás keresztmetszete*. Fordította: Gervain Judit. Budapest, Typotex Kiadó. [Az eredeti mű: L’homme neuronal de Jean-Pierre Changeux. Librairie Arthème Fayard, 1993.]

2001 [1998]. *A természet és a szabályok*. Fordította: Pléh Csaba. Budapest, Osiris Kiadó. Osiris könyvtár. Pszichológia. Sorozatszerkesztő: Pléh Csaba. [A fordítás alapjául szolgáló mű: Jean-Pierre Changeux – Paul Ricoeur: Ce Qui nous fait penser. La nature et la règle. Paris, 1998, Éditions Odile Jacob.]

CLARK, Andy

1999 [1989]. *A megismerés építőkövei. Filozófia, megismeréstudomány és a párhuzamos megosztott feldolgozás.* Fordította: Pléh Csaba. Budapest, Osiris Kiadó. [A fordítás alapjául szolgáló mű: Andy Clark: Microcognition. Philosophy, Cognitive Science and Parallel Distributed Processing, Cambridge, The MIT Press, 1989.]

CRARY, Jonathan

1999. *A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. században.* Fordította: Lukács Ágnes. Budapest, Osiris Könyvtár. Szerkesztette: Pléh Csaba. Osiris könyvtár. Pszichológia. Sorozatszerkesztő: Pléh Csaba. [A fordítás az alábbi kiadás alapján készült: Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century.]

CROZIER, Ray

2001 [1994]. *Pszichológia és design.* Fordította: Farkas András, Thuma Orsolya. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó Rt. 162 p., ill. [Eredeti cím: Manufactured Pleasures: Psychological responses to design. Manchester University Press, Manchester, 1994.]

CSÁNYI Vilmos

2000. *Az emberi természet. Humánetológia.* Budapest, Vince Kiadó. 308 p., ill.

CSONTOS János – LUKOVICH Tamás (szerk.)

1999. *Urbanisztika 2000.* Budapest, Akadémiai Kiadó, 266 p., ill.

DANTO, Arthur C.

1997 [1992]. *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Fordította Babarczy Eszter. Budapest, Atlantisz Kiadó. 228 p. [A fordítás alapja Danto két könyve: The Philosophical Disenfranchisement of Art. Columbia University Press, New York, 1988; Beyond the Brillo Boks. Farrar, Straus & Giroux, New York, 1992.]

2003 [1981]. *A közhely színeváltozása. Művészetfilozófia.* Fordítás és jegyzetek Sajó Sándor. Budapest, Enciklopédia Kiadó, 201 p. A fordítás alapja: Arthur C. Danto: The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art, 1981.

DARVAS György

1999. *A szimmetria a tudományban és a művészetben.* In Magyar Tudomány. 1999. 3. sz. 257-265. p.

DENNETT, Daniel C.

1998. *Az intencionalitás filozófiája.* Válogatta: Pléh Csaba. Budapest, Osiris Kiadó.

DESCOLA, Philippe – LENCLUD, Gérard – SEVERI, Carlo – TAYLOR, Anne-Christine

1993 [1988]. *A kulturális antropológia eszméi.* Budapest, Századvég Kiadó, 249 p. A fordítás alapjául szolgáló mű: Philippe Descola – Gérard Lenclud – Carlo Severi – Anne-Christine Taylor: Les idées de l'anthropologie. Armand Colin, Paris, 1988.

DONALD, Merlin

2001 [1991]. *Az emberi gondolkodás eredete.* Fordította: Kárpáti Eszter. Budapest, Osiris Kiadó, 354 p. A fordítás alapja: M. Donald: Origins of the Modern Mind, Harvard University Press, 1991.

DURKHEIM, Émile

1978. *A társadalmi tények magyarázatához. Válogatott tanulmányok.* Fordította Léderer Pál és Ádám Péter. Budapest, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 334 p. Eredeti mű: Presses Universitaires de France, Paris.

DÜTTMANN, Martina – SCHMUCK, Friedrich – UHL, Johannes

1981. *Color in Townscape. Handbook in Six Parts for Architects, Designers and Contractors for City-Dwellers and Other Observant People.* Németből fordította Gabriel, John William. London, The Architectural Press, 191 p., ill.

ECO, Umberto

1998. *Nyitott mű.* Fordította: Dobolán Katalin. Budapest, Európa Könyvkiadó.

ELKINS, James

2003. *Mi a visual studies?* Fordította Hornyik Sándor. <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=619> [2008-03-20] Eredeti mű In James Elkins: Visual Studies. A Skeptical Introduction. Routledge, New York and London, 1-30. p.

ELLIN, Nan:

1996. *Postmodern Urbanism.* Princeton Architectural Press, New York, 392 p., ill.

EYSENCK, Michael W. – KEANE, Mark T.

1997 [1990]. *Kognitív pszichológia.* Fordította: Bocz András. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, [A fordítást ellenőrizte: Pléh Csaba.] A fordítás alapja: Michael W. Eysenck – Mark T. Keane: Cognitive Psychology. A Student's Handbook. Lawrence Erlbaum Associates Ltd. 1990, Hove, East Sussex, United Kingdom.

FARKAS András – GYEBNÁR Viktória (szerk.)

*Vizuális művészetek pszichológiája I. Szöveggyűjtemény.* Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 347 p., ill.

FARKAS András (szerk.)

1997. *Vizuális művészetek pszichológiája II. Szöveggyűjtemény.* Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 407 p., ill.

FAZEKAS József

1974. *Vízjelek a könyvtári munka szolgálatában.* In Pintér Borbála (szerk.): Régi könyvek és kéziratok. tanulmánygyűjtemény. Budapest, Népművelési Propaganda iroda, 1974, 49-61. p.

FEHÉRVÁRI Marcell

2002. *A modern nagyváros metafizikája. Egy kísérlet a városantropológia hazai kezdeteihez.* Budapest, MTA Politikai Tudományok Intézete Etnoregionális Kutatóközpont.

FINK, Eugen

1997 [1930]. *Megjelenítés és kép. Adalékok a nem-valóság fenomenológiájához.* Fordította Rózsahegy Edit. In Bacsó Béla (szerk.): Kép, fenomén, valóság. Budapest, Kijarat Kiadó. 47-96. p. Első megjelenés in Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung, XI (1930).

FITZ József

1959. *A magyar könyv története 1711-ig.* Budapest, Magyar Helikon, ill.

FLUSSER, Vilém

1990 [1983]. *A fotográfia filozófiája*. Budapest, Tartóshullám - Belvedere;

<http://www.artpool.hu/Flusser/flusser.html#V> [2007-10-24]

1992 [1990]. *Képeink*. Fordította Tillmann J. A. 2000, 1992/2. szám. Eredeti megjelenés In Vilém Flusser: *Nachgeschichten*, 1990.

2002. *Writings*. (Ed. Andreas Ströhl; trans. by Erik Eisel. *Electronic mediations*, volume 6.) University of Minnesota Press, Minneapolis / London, 229 p.

2005. *Paradigmaváltás*. Fordította Tillmann J. A.

<http://www.c3.hu/%7Etilmann/forditasok/FLUSSER/para.html> [2007-10-24]

FOCILLON, Henri

1982 [1970]. *A formák élete*. Fordította Vajda András. Budapest, Gondolat Kiadó. 349 p., ill. Eredeti mű: Henri Focillon: *Vie des formes*. Presses Universitaires de France. 6. kiadás. 1970.

FORCEVILLE, Charles

1996. *Pictorial Methaphor in Advertising*. London and New York, Routledge. 233 p., ill.

FORGÁCS Éva

1973. *A Bauhaus és a művészet új fogalma*. Valóság 1973/6. 21-32. oldal

1991. *Bauhaus*. Pécs, Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó.

FORGÁCS József

1997. *A társas érintkezés pszichológiája*. Fordította László János. Budapest, Gondolat – Kairosz. [Eredeti cím: Joseph P. Forgas: *Interpersonal Behaviour*. The Psychology of Social Interaction]

FOUCAULT, Michel

2000 [1966]. *A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája*. Fordította Romhányi Török Gábor. Budapest, Osiris Kiadó, 431 p. Eredeti mű: Michel Foucault: *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

FÜLÖP Géza

2000 [1996]. *Az információ*. <http://www.mek.oszk.hu/03100/03118/index.phtml> [2006-07-04]

GALAMBOS Katalin. (szerk.)

1998. *A kommunikáció elmélete és gyakorlata*. Tematikus szemelvénygyűjtemény 1. Pécs, Janus Pannonius Tudományegyetem.

GAMBLE, Teri Kwal and GAMBLE, Michael

1993. *Communication Works*. New York, McGraw-Hill, 4th ed., 503 p., ill.

GARAS Klára (szerk.)

1967. *Kortársak a németalföldi festőművészetről*. Budapest, Gondolat Kiadó, 223 p., ill.

GÁSZPOR Réka

2003. *Verbális és nonverbális kommunikáció*. Sepsiszentgyörgy és Budapest, PONTfix és PONT Kiadó, 79 p.

GEERTZ, Clifford:

1994. *Az értelmezés hatalma. Antropológiai írások.* Válogatta és a kötetet összeállította Niedermüller Péter. Budapest, Századvég Kiadó, 405 p.

2000. *Kultúrák.* Fordította Karádi Éva. Lettre, 38. sz. 2000 ősz

GEHL, Jan – GEMZØE, Lars

2001. *New City Spaces.* English translation: Karen Steenhard. Copenhagen, The Danish Architectural Press. Second edition. 263 p. ill. [The research project „New Tendencies in Public Space Architecture” was conducted from 1992-2000 at.]

GERBNER, George

2002. *A média rejtett üzenete. Válogatott tanulmányok.* Fordította Nagy Zsolt. A kötetet szerkesztette és az előszót írta Terestyéni Tamás. Budapest, Osiris Kiadó - MTA-ELTE Kommunikációelméleti Kutatócsoport, 157 p.

GIDDENS, Anthony

2002 [1993]. *Szociológia.* Budapest, Osiris Kiadó. [A fordítás alapjául szolgáló mű: Anthony Giddens: Sociology. Second edition, Cambridge 1993, Polity Press]

GOETHE, Johann Wolfgang

1983 [1808]. *Színtan. Didaktikai rész.* Fordította Rajnai László. Budapest, Corvina Kiadó, 106 p., ill. A fordítás alapja: Goethe: Farbenlehre. Didaktischer Teil. Schauberg, Köln, M. DuMont, 1974.

GOMBRICH, Ernst H.

1972 [1959]. *Művészet és illúzió. A képi ábrázolás pszichológiája.* Fordította Szabó Árpád. Budapest, Gondolat Kiadó. Eredeti mű: 1959, by the Trustees of the National Gallery of Art Washington D. C.

1978. *Norm and form. Studies in the art of the renaissance.* London and New York, Phaidon, third edition.

1980. *The sense of order. A study in the psychology of decorative art.* Oxford, Phaidon, Press Limited, second impression.

1985. *Reneszánsz tanulmányok.* Válogatta Zádor Anna. Fordította Papp Mária, Szaszovszky József. Budapest, Corvina Kiadó.

1999 [1991]. *Miről szólnak a képek? Beszélgetések művészetről és tudományról.* Fordította: Klimó Ágnes. Budapest, Balassi Kiadó, Tartóshullám. A fordítás alapjául szolgáló kiadás: Ce que l'image nous dit. Entretiens sur l'art et la science. Éditions Adam Biro, Paris, 1991.

2003 [1951]. *Elmélkedés egy vesszőparipáról, avagy a művészi forma gyökerei.* Fordította Rohonczy Katalin. In Horányi Özséb (szerk.): A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok a képek logikájáról, 23-37. p. Budapest, Typotex Kiadó. Eredeti mű: Meditations on a Hobby Horse or the Roots of Artistic Form. In L. L. Whyte (ed.): Aspect of Form, Indiana University Press, Bloomington, 1951.

GOODMANN, Nelson

1976. *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols.* Hackett Publishing Company, INC. Indianapolis/Cambridge, 277 p.



GOTTDIENER, Mark

1995. *Postmodern Semiotics. Material Culture and the Forms of Postmodern Life*. Cambridge and Oxford, Blackwell, 262 p.

GREGORY, R. L. – GOMBRICH, Ernst H. (szerk.)

1982 [1973]. *Illúzió a természetben és a művészetben*. Fordította Falvai Mihály, Németh Ferenc. Budapest, Gondolat Kiadó. Eredeti mű: *Illusion in Nature and Art*. London, 1973, Duckworth.

GRIFFIN, Em

2001 [1991]. *Bevezetés a kommunikációelméletbe*. Fordította: Szigeti L. László. Budapest, Harmat Kiadó. A mű eredeti címe: *A First Look at Communication Theory*. The McGraw-Hill Companies, Inc., 2000; első kiadás 1991.

GROSS, Charles G.

2004. *Agy, látás, emlékezet. Mesék az idegtudomány történetéből*. Budapest, Typotex. 225 p., ill. A mű eredeti címe: *Brain, Vision, Memory. Tales in the History of Neuroscience*.

HABERMAS, Jürgen

1987. *The Theory of Communicative Action. Volume 2. Lifeworld and System: A critique of Functionalist Reason*. Translated by Thomas McCarthy. Polity Press, Cambridge, 457 p.

1994. *A társadalomtudományok logikája*. Budapest, Atlantis Kiadó.

1998 [1985]. *Filozófiai diskurzus a modernségről. Tizenkét előadás*. Fordította Nyizsnyánszki Ferenc és Zoltai Dénes. Budapest, Helikon Kiadó, 309 p. Eredeti mű: Jürgen Habermas: *Der Philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt am Main, 1985, Shurkamp Verlag.

HAGBERG, G. L.

1995. *Art as Language. Wittgenstein, Meaning, and Aesthetic Theory*. Cornell University Press, Ithaca and London, 196 p.

HAHN Ferenc

2003. *Információs társadalom és kommunikációkutatás. Az MTA Kommunikációelméleti Kutatócsoportja*. Világosság 2003. 3-4. sz. 21-25. p.

HAJNÓCZI Gábor

1994. *Az ideális város a reneszánszban*. Budapest, Akadémia Kiadó, 272 p., ill.

2004. (szerk.) *A reneszánsz művészetének olvasókönyve*. I., XV. század. Budapest, Balassi Kiadó, 384. p., ill.

HALÁSZ László

2002. *A freudi művészetpszichológia – Freud, az író*. Budapest, Gondolat Kiadói Kör, 255 p.

HALL, T. Edward

1995 [1966]. *Rejtett dimenziók*. Fordította Falvai Mihály. Budapest, Katalizátor Iroda. [Eredeti: *The Hidden Dimension*. Anchor Books, Doubleday, New York, 1966] [Első magyar nyelvű kiadás: 1976, Gondolat.]

HÁMORI József

2005 [1999] *Az emberi agy aszimmetriái*. Budapest, Dialóg Campus Kiadó, 136 p., ill.

HANKISS Elemér

1985. *Az irodalmi mű mint komplex modell*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 692 p.

HARLAN, Volker

2001 [1996]. *Mi a művészet? - Műhelybeszélgetés Beuysszal*. Fordította Király Edit. Budapest, Metronóm Kiadó. A fordítás alapjául szolgáló kiadás: Valter Harlan: Was ist kunst? : Werkstattgespräch mit Beuys. Stuttgart : Urachhaus, 1996, 129 p. ill.

HÁZAS Nikolett (szerk.)

2001. *Változó művészetfogalom. Kortárs frankofon művészetelmélet*. Budapest, Kijárat Kiadó, 301 p.

HEIDEGGER, Martin

2001 [1975]. *A fenomenológia alapproblémái*. Fordította Demkó Sándor. Budapest, Osiris / Gond Kiadó - Cura Alapítvány. A fordítás alapjául szolgáló mű Martin Heidegger: Die Grundprobleme der Ph(nomenologie). Vittorio Klostermann, 1975, Frankfurt am Main.

HERBERT, James D.

2003. *Vizuális kultúra / Visual Studies*. Fordította Hornyik Sándor.

<http://www.magyarépitomuveszet.hu/vizkult.php?id=335> [2006-06-23] Eredeti mű: James D. Herbert: Visual Culture/ Visual Studies. In Robert S. Nelson – Richard Schiff: Critical Terms for Art History. Second Edition, University of Chicago Press, Chicago, 2003. 452-464. p.

HEYWOOD, Ian and SANDYWELL, Barry (ed.)

1999. *Interpreting Visual Culture. Explorations in the hermeneutics of the visual*. London and New York, Routledge, 260 p.

HIDAS JUDIT

2004. *Interkulturális kommunikáció*. Budapest, Scolar Kiadó. 167 p.

HOFSTADTER, D.R.

2002. *Gödel, Escher, Bach. Egybefont Gondolatok Birodalma. Metaforikus fuga tudatra és gépekre, Lewis Carroll szellemében*. Fordította Lipovszki Gábor. Budapest, Typotex Kiadó, 777 p., ill. A mű eredeti címe: Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Brain. Published by arrangement with Basic Books, a division of Harper Collins Publishers, Inc.

HOPPÁL Mihály – JANKOVICS Marcell – NAGY András – Szemadám György

1997. *Jelképtár*. Budapest, Helikon Kiadó, 256 p., ill.

HORÁNYI Attila

2001. *A képekről*. In Béres István - Horányi Özséb (szerk.) 2001. Társadalmi kommunikáció. Budapest, Osiris Kiadó. 178-188. p.

(é. n.) *Vizuális kultúra: dilemmák és feladatok*.

<http://magyarépitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=515> [2008-03-20]

HORÁNYI ÖZSÉB

1980. (szerk.) *A vizuális kultúra szerepe a társadalmi fejlődésben és az életmód alakulásában*. Az MTA Vizuális Kultúrakutató Bizottság számára készített vitaanyag. Budapest, Népművelési Intézet.

2001. *A kommunikációról*. In BÉRES István - HORÁNYI Özséb (szerk.) Társadalmi kommunikáció. Budapest, Osiris Kiadó. 22-34. p.
- 2003a. (szerk.): *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok a képek logikájáról*. Második, módosított kiadás. Budapest, Typotex. 447 p., ill.
- 2003b. (szerk.): *Kommunikáció I. A kommunikatív jelenség. Kommunikáció II. A kommunikáció világa*. Budapest, General Press Kiadó, 368+336 p., ill.
- 2006 [1975, 1991]. *Jel, jelentés, információ, kép*. Budapest, General Press Kiadó, 183 p. [A szerző által szerkesztett és átdolgozott mű a Jel, jelentés, információ (1975) és Megjegyzések az ikon fogalmáról – természetesen mint szövegfogalomról (1991) c. korábbi munkái alapján.]
2007. (szerk.) *A kommunikáció mint participáció*. Budapest, AKTI – Typotex, 329 p.
- HORNYIK Sándor  
(é. n.) *Vizuális kultúrák – a kezdetekről*.  
<http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=24> [2008-03-20]
- (é. n.) *A vizuális kultúra genealógiája. Egy lehetséges kronológia*.  
<http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=25> [2008-03-20]
- (é. n.) *W. J. T. Mitchell képi fordulata*. <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?lapszam=vizkult&id=169> [2008-03-20]
2004. *A vizuális kultúra retorikája. Egy újabb fejezet a régiek és a modernnek viszályában?*  
In Vizuális kultúra konferencia, CD-Rom
- HUIZINGA, Johan  
1996. *A középkor alkonya. Az élet, a gondolkodás és a művészet formái Franciaországban és Németalföldön a XIV. és XV. században*. Fordította: Szerb Antal. Budapest, Európa Könyvkiadó, 327 p., ill. A fordítás eredetije: *The Waning of the Middle Ages*. London, 1937. Első kiadás 1919.
- HUSSERL, Edmund  
1998 [1976]. *Az európai tudományok válsága I-II*. Fordították Merényi Gábor és Mezei Balázs (főszöveg), Egyedi András (I-III. melléklet). Budapest, Atlantisz Könyvkiadó. [Edmund Husserl: *Die Krisis der europ(ischen Wissenschaften und die Transzendente Ph(nomenologie)*. Szerkesztette Walter Biemel. Edmund Husserl összegyűjtött művei (Husserliana), VI. kötet, Martinus Nijhoff Publishers, The Hague 1976]
- 2002 [1966]. *Előadások az időről*. Fordította: Sajó Sándor és Ulmann Tamás. Budapest, Atlantisz Kiadó, 166 p. A fordítás alapjául szolgáló mű: Edmund Husserl: *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (1893-1917). In: *Jahrbuch für Philosophie und Phänomenologische Forschung* IX., 1928 (Kiadta Martin Heidegger); Husserliana, X. kötet, Martinus Hijhoff, Hága, 1966.
- IMDAHL, Max  
1997. *Ikonika*. Fordította Gács Anna. In Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomén, valóság*. Budapest, Kijarat Kiadó. 254-263. p. Eredeti mű: *Ikonik. Bilder und ihre Anschauung*. 300-324. p. Fink Verlag.
- INFANTE, Dominic A. – RANCER, Andrew S. – WOMACK, Deanna F.  
1990. *Building Communication Theory*. Illinois, Waveland Press, Inc., 469 p.

IRESON, Ally and BARLEY, Nick (ed.)

2000. *City levels*. Basel – Boston – Berlin, Birkhäuser; London, August, 125 p. ill.

ITTEN, Johannes

1978 [1961]. *A színek művészete*. Fordította Karátson Gábor. Budapest, Corvina Kiadó, 95 p., ill. Eredeti mű: *Kunst der Farbe*. Otto Maier Verlag Ravensburg, 1961.

IVINS, William M.

2001 [1952]. *A nyomtatott kép és a vizuális kommunikáció*. Fordította: Lugosi Lugo László. Budapest, Enciklopédia Kiadó, 120 p. Eredeti mű: William M. Ivins Jr.: *Prints and Visual Communication*. Harvard University Press, 1952.

JAY, Martin

1988. *A modernitás látásrendszerei*. <http://www.c3.hu/scripta/vulgo/2/1-2/jay.htm> [2010-03-09] Eredeti: Hal Foster (szerk.): *Vision and Visuality*. Bay Press, Seattle, 1988. 3-29. p.

1996. *A vizuális kultúra viszontagságai*. Fordította Hornyik Sándor. Eredeti mű: *Visual Culture and its Vicissitudes*. In: *Visual Culture Questionnaire*. October, 77, 1996/Summer, 42-44. p.

JANÁKY István

1999. *A hely. Janáky István épületei, rajzai és írásai*. Budapest, Műszaki Könyvkiadó, 262 p., ill.

JENSEN, Klaus Bruhn

2003 [1995]. *A kommunikáció ismeretelméleti és lételméleti szempontból*. In Horányi Özséb (szerk.): *Kommunikáció I. A kommunikatív jelenség*. Budapest, 2003, General Press Kiadó, 170-208. p. Eredeti mű: két fejezet Jensen: *The Social Semiotics of Mass Communication*. SAGE, London, 1995. 9. fejezet - *The Epistemology of Communication: Abduction and Logic of Qualitative Research*, 141-161. p.; 10. fejezet – *The Ontology of Communication: Another Guess at the Riddle*, 162-179. p.

JÓZSA Péter (szerk.:)

1978. *Művészteszociológia. Válogatott tanulmányok*. A szemelvényeket fordította Józsa Péter. Budapest, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó.

JUKES, Peter

1990. *A Shout in de Street. An Excursion into the Modern City*. New York, Farrar Straus Giroux.

JULESZ Béla

2000 [1995]. *Dialógusok az észlelésről*. Budapest, Typotex, 291 p. Eredeti mű Bela Julesz: *Dialogues on Perception*, MIT Press edition, 1995.

JUNG, Carl Gustav

1996 [1990]. *Gondolatok a látszatról és a létezésről*. Fordította: Glavina Zsuzsa. Budapest, Kossuth könyvkiadó. A fordítás alapja: Jung: *Von Schein und Sein*. Ausgewählt von Franz Alt. Olten und Freiburg im Breisgau, Walter Verlag 1990.

KAHN, Andrea

2002. *Imaging New York. Representations and Perceptions of the City*. In Madsen – Plunz (ed.): *The Urban Lifeworld*, 237-251. p.

KÁLLAI János, KÁRÁDI Kázmér és TÉNYI Tamás

1998. *A térlélmény kultúrtörténete és pszichopatológiája*. Budapest, Tertia Kiadó, 206 p. ill.

KAMPIS György – RAPOLYI László

2001. *Evolúció és megismerés*. Budapest, Typotex Kiadó, 247 p.

KANDINSZKIJ, Vaszilij

1987 [1912]. *A szellemiség a művészetben*. Fordította Szántó Gábor András. Budapest, Corvina Kiadó, 88 p., ill. Eredeti mű: *Über das Geistige in der Kunst*. Első kiadás 1912. A fordítás alapja: *Über das Geistige in der Kunst*, 1962, Benteli-Verlag, Bern-Bümpliz.

KARDOS Lajos (szerk.)

1974. *Alaklélektan*. Budapest, Gondolat Kiadó, 537 p.

KÁRPÁTI Andrea

1991. *Látni tanulunk*. Budapest, Akadémia Kiadó.

2001. *Firkák, formák, figurák. A vizuális nyelv fejlődése a kisgyermekkortól a serdülőkorig*. Budapest, Dialóg Campus Kiadó, 198 p., ill.

KASSÁK Lajos - MOHOLY-NAGY László

1977 [1922]. *Új művészek könyve*. Budapest, Európa – Corvina. Az 1922-ben Bécsben megjelent kötet fakszimile kiadása.

KELEMEN János

1977. *A nyelvfilozófia kérdései. Descartes-tól Rousseau-ig*. Budapest, Kossuth Könyvkiadó – Akadémia Kiadó.

KELMAN, Herbert C.

1997. *A szociális befolyásolás három folyamata*. In *Szociálpszichológia. Szöveggyűjtemény*. Válogatta: Lengyel Zsuzsanna. Budapest, Osiris Kiadó.

KEMAL, Salim and GASKELL, Ivan

1991. *The Language of Art History*. Cambridge University Press, Cambridge, 243 p.

KEPES György

1966. (ed.) *Module, Proportion, Symmetry, Rhythm*. New York, George Braziller.

1979 [1944]. *A látás nyelve*. Fordította Horváth Katalin, a fordítást az eredetivel egybevetette Mezei Ottó. Budapest, Gondolat Kiadó. A fordítás alapjául szolgáló eredeti mű: *Language of vision*. Paul Theobald, Chicago, 1944.

KIBÉDI VARGA Áron

1998. *Szavak, világok*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 234 p.

KIRÁLY Sándor

1980. *Általános szintan és látáselmélet*. Budapest, Tankönyvkiadó, 270 p., ill.

1994. *Az arányosításról*. Budapest, Tölgyfa Kiadó, 124 p., ill.

KINCSES Károly

(é. n.) *Kísérlet egy érvényes fotótipológia felállítására*.

<http://fotomult.c3.hu/eloszo.html> [2007-02-14]

KLEE, Paul

1980 [1925]. *Pedagógiai vázlatkönyv*. Fordította Karátson Gábor. Budapest, Corvina Kiadó, 63 p.; ill. Eredeti mű: *Pädagogisches Skizzenbuch*, 1925, Bauhausbücher 2., Walter Gropius – Moholy-Nagy László.

- KONDOR Zsuzsanna – FÁBRI György (szerk.)  
2003. *Az információs társadalom és a kommunikációtechnológia elméletei és kulcsfogalmai.* Budapest, Századvég Kiadó, 271 p.
- KÓNYA Anikó  
1988. *Képi és nyelvi sajátosságok a szemantikus reprezentációban.* Pszichológia 1988, (8.) 4., 497-514.
- KOVÁCS Ilona  
2005. "Gyakorlat teszi a mestert", avagy a perceptuális tanulás.  
<http://www.matud.iif.hu/05jan/06.html> [2007-05-10]  
2006. *Mennyi ész kell a látáshoz?*  
<http://www.mindentudas.hu/kovacsilona/20061010kovacs1.html> [2006-11-15]
- KOVÁCS Ilona – SZAMARASZ Vera Zoé (szerk.)  
2006. *Látás, nyelv, emlékezet.* Budapest, Typotex, 176 p.
- KOVÁCS Gyula  
2001. *A vizuális tudat.* Magyar Tudomány, 2001/10.  
<http://www.matud.iif.hu/01okt/kovacs.html> [2006-06-27.]  
2002. *Agy és kép.* <http://vision.c3.hu/symposion20021020.html>
- KUBINYI Enikő – MIKLÓSI Ádám (szerk.)  
2006. *Megismerésünk korlátai.* Budapest, Gondolat Kiadó.
- KULCSÁR Szabó Ernő – SZIRÁK Péter (szerk.)  
2003. *Történelem, kultúra, medialitás.* Budapest, Balassi Kiadó, 339 p.
- KUNT Ernő  
2003. *Az antropológia keresése. Válogatott tanulmányok.* Szerk. Bán András. Budapest, MTA Néprajzi kutatóintézet és L'Hartmann Könyvkiadó, ill. 240 p. Documentatio Ethnographica 20.
- LANTOS Ferenc  
1994. *Képekben a világ.* Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 202 p., ill.
- LANTOS Gábor  
2000. *A szimmetriák világa.* Budapest – Pécs, Dialóg Campus Kiadó, 128 p., ill.
- LÁZÁR Judit  
2001 [1992]. *A kommunikáció tudománya.* Fordította Pongrácz Mária. Budapest, Balassi Kiadó, 137 p. Eredeti mű: Judith Lazar, La science de la communication, Presses Universitaires de France, Paris, 1992.
- LE CORBUSIER  
1968. *A jövő nagyvárosai.* Fordította: Gerő Balázs. Budapest, Gondolat. Az eredeti mű: Manière de penser l'urbanisme. Editions Gonthier.
- LÉGER, Fernand  
1976 [1965]. *A festő szeme.* Budapest, Gondolat Kiadó, 193 p., ill. Eredeti mű: Functions de la peinture. Éditions Denoël - Gonthier, Paris, 1965.
- LEHMANN Miklós  
(é. n.) *A digitális kép.* <http://www.phil-inst.hu/~lehmann/digitkep.htm> [2008-10-09]

- LÉNÁRD Ferenc  
1984. *A problémamegoldó gondolkodás*. Budapest, Akadémia Kiadó.
- LEONARDO DA VINCI  
1973 [+1519]. *A festészetéről*. Fordította Gulyás Dénes. Budapest, Corvina Kiadó, 327 p., ill.  
A mű eredeti címe: Trattatus della pittura. (Codes Vaticanus Urbinas 1270).
- LESSING, G. E.  
1877. *Laokoon, vagy a festészet és költészet határaitól*. Fordította és bevezette Braun Zsigmond. Budapest, Franklin Társulat.
- LÉVI-STRAUSS, Claude  
2001 [1974]. *Strukturális antropológia I-II*. Fordította: Saly Noémi. Budapest, Osiris Kiadó, ill., 311 +311 p. A fordítás alapja: Claude Lévi-Strauss: *Anthropologie structurale*. Paris, 1974, Librairie Plon.
- LEYDESDORFF, Loet  
2007 [2001]. *A kommunikáció szociológiai elmélete*. Fordította Jakab András. Budapest, Typotex Kiadó, 285 p. Eredeti kiadás: Loet Leydesdoff: *A Sociological Theory of Communication*. USA, Universal Publishers – uPUBLISH.com, 2001.
- LISSÁK György  
*A formáról*. Budapest, Láng Kiadó és Holding Rt., 223 p., ill.
- LÓSKA Lajos  
2001. *Fotó, print vagy amit akartok. Dokumentum 5 – a manipulált dokumentumok*. Művészet, 2001. május, 8. p.
- LOTHRINGER Éva  
1994. *Hasonlóságok és különbségek a művészetekben. Irodalom-zene-képzőművészet*. Budapest, Auktor Könyvkiadó, 270 p.
- LOTMAN, J. M.  
1973. *Szöveg, modell, típus*. Válogatta és az utószót írta Hoppál Mihály. Budapest, Gondolat Kiadó, 407 p.
- LOZANO, Eduardo, E.  
1990. *Community design and culture of cities. The crossroad and the wall*. Published by the Press Syndicate of University of Cambridge.
- LUHMANN, Niklas  
1999. *Látom azt, amit te nem látsz*. Szerkesztette Karácsony András. Budapest, Osiris Kiadó, 271 p.
- LUKOVICH Tamás  
2001 [1997] *A posztmodern kor városépítészetének kihívásai*. Budapest, második, javított, bővített kiadás, 193 p. ill.
- MADSEN, Peter and PLUNZ, Richard (ed.)  
2002. *The urban lifeworld. Formation, perception, representation*. London and New York, Routledge.
- MAGYAR Sándor  
*Piktogramok kézikönyve*. [Budapest] Entermen Kiadó, [1995.] 113 p., ill.



MANNHEIM Károly

1995 [1980]. *A gondolkodás struktúrái. Kultúraszociológiai tanulmányok.* Budapest, Atlantis Kiadó. A fordítás az alábbi kiadás alapján készült: Karl Mannheim: *Strukturen des Denkens.* Herausgegeben von David Kettler, Volker Meja und Nico Stehr. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1980.

MAROSI Ernő (szerk.)

1997. *A középkori művészet történetének olvasókönyve.* IXI-XV. század. Budapest, Balassi Kiadó, 418 p., ill.

MAQUET, Jacques

2003 [1986]. *Az esztétikai tapasztalat.* Szerkesztette Bán András és Biczó Gábor. A vizuális művészetek antropológus szemmel. Miskolc, Miskolci Egyetem - Csokonai Kiadó, 267 p., ill. Eredeti mű: Jacques Maquet: *The Aesthetic Experience, An Anthropologist Looks at the Visual Arts.* New Haven – London, 1986, Yale University Press.

McLUHAN, Marshall

2001 [1962]. *A Gutenberg – galaxis. A tipográfiai ember létrejötte.* Fordította: Kristó Nagy István. Budapest, Trezor Kiadó, 331 p. Eredeti mű: Herbert Marshall McLuhan: *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man.* University of Toronto Press, 1962.

McQUIRE, Scott

1998. *Visions of Modernity. Representation, Memory, Time and Space in the Age of the Camera.* London-New Delhi-California, Sage Publications, 279 p.

MÉRŐ László

2001. *Új észjárások. A racionális gondolkodás ereje és korlátai.* Budapest, Tericum Kiadó.

MESSARIS, Paul

1997. *Visual Persuasion. The Role of Images in Advertising.* Thousand Oaks, London, New Delhi, Sage Publications International Educational and Professional Publisher, 297 p., ill.

METZ, Christian

(é.n.) [1969]. *Az elbeszélő film mondattana.* In Hankiss Elemér (szerk.): *Strukturalizmus I-II.* Budapest, Európa Könyvkiadó, 225-244. p.

MIESSGANG, Thomas

(é. n.) *A technikai képek hegemoniája. Beszélgetés Vilém Flusserrel.*  
<http://www.artpool.hu/Flusser/interju.html> [2008-10-09]

MIKLÓS Pál

1975. *Vizuális kultúra – tárgykultúra.* Jelenkor, 1975. 4-5. sz.

1976. *Vizuális kultúra. Elméleti és kritikai tanulmányok a képzőművészetek köréből.* Budapest, Magvető Könyvkiadó. 379 p., ill.

1980. *Kép és kommunikáció.* Budapest, MUOSZ Oktatási Igazgatósága, 172 p., ill.

MIRZOEFF, Nicholas

1999. *An Introduction to Visual Culture.* London and New York, Routledge, 274 p. ill.

MITCHELL, W. J. T. :

1995a. *Interdiszciplinaritás és vizuális kultúra kutatás.*  
<http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=168> [2008-03-20] Eredeti mű: W. J. T. Mitchell: *Interdisciplinarity and Visual Culture.* Art Bulletin, 77. évf., 4. sz. 1995. 540-544. Fordította Hornyik Sándor. (Mitchell, 1995a)

- 1995b. *Space, Place, and the Infobahn. City of Bits*. Cambridge, London 1995, The MIT Press, (Second printing), 225 p., ill.
- 1997 [1986]. *Mi a kép?* Fordította Szécsényi Endre. In Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomén, valóság*. Budapest, Kijárat Kiadó. 338-369. p. Eredeti mű: *Image, Text, Ideology*. 7-47. p. 1986. The Univ. of Chicago Press.
- MOHOLY-NAGY László
1973. *Az anyagtól az építészetig*. Budapest, Corvina Kiadó.
1978. *Festészet, fényképészet, film*. Fordította: Mándy Stefánia. Budapest, Corvina Kiadó. Magyar utószó Bíró Yvette. A „Bauhausbücher” 8. kötete.
- MOORE, Rowan (ed.)
1999. *The strange new world of the contemporary city. Vertigo*. Laurence King Publishing, London in association with Glasgow (with a foreword by Jacques Herzog).
- MOSCOVICI, Serge
2002. *Társadalom-lélektan. Válogatott tanulmányok*. Budapest, Osiris Kiadó, 417 p. [Fordító és eredeti megjelenés a tanulmányok végén.]
- MUKAŘOVSKÝ, Jan
- (é. n.) [1940.] *A képzőművészetek lényege*. In Hankiss Elemér (szerk.): *Strukturalizmus I-II*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 187-205. p.
- MÜLLER, Marion G.
2003. *Grundlagen der visuellen Kommunikation*. Konstanz, UVK Verlagsgesellschaft, 299 p.
- NÁDASDY Zoltán
1997. *Konnekciónizmus a rövidtávú memória modellálásában*. In Pléh Csaba (szerk.): *A megismeréskutatás egy új útja: A párhuzamos feldolgozás*. Budapest, Typotex Kiadó, 258-305. p.
- NAGY József
2000. *XXI. század és nevelés*. Budapest, Osiris Kiadó, 350 p.
- NEMCSICS Antal
1985. *Coloroid színatlasz*. Budapest, Innofinance.
1990. *Színdinamika. Színes környezet tervezése*. Budapest, Akadémia Kiadó, 351 p., ill.
1998. *Színország törvényei*. CD-Rom. Közoktatási Modernizációs Közalapítvány – MROE.
- NEUMER Katalin (szerk.)
2003. *Kép, beszéd, írás*. Budapest, Gondolat Kiadó, 319. p.
- NEWCOMB, Theodore M
- 2003 [1953]. *A kommunikatív aktus*. Fordította Józsa Péter. In Horányi Özséb (szerk.): *Kommunikáció I. A kommunikatív jelenség*. General Press Kiadó, 85-97. p. A fordítás alapja: *Approach to the Study of Communicative Acts*. In Smith, A. G. (ed.): *Communication and Culture*, 66-79. p. Holt, Rinehardt and Winston, New York, 1966. Első megjelenés 1953.

NORDENSTRENG, Kaarle

1979. *Közlélelmélet*. Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont. 368 p., ill.

NOVITZ, David

2003 [1977]. *Képek és kommunikatív használatuk - Képi illokúciós aktusok. Képi propozíciók*. In Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok a képek logikájáról*. Budapest, 2003, Typotex, 364-400. p. Eredeti mű: két fejezet a Pictures and Their Use in Communication, The Hague, Martinus Nijhoff, 1977; negyedik fejezet – Pictorial Illocutionary Acts, ötödik – Pictorial Propositions; 67-107. p.

NYÍRI Kristóf

(é.n.) *A gondolkodás képelmélete*. <http://www.mek.iif.hu/porta/szint/tarsad/filoz/képelm.> [2009-01-05]

(é.n.) *Képiség a filozófia történetében. A kettős kódolás elmélete Platónról Wittgensteinig*. <http://www.nytud.hu/program/Nyiri.ppt>. [2009-04-17]

2001a. (szerk.): *A 21. századi kommunikáció útjai*. Budapest, MTA Filozófiai Kutatóintézete, 294 p., ill.

2001b. *Mentális képek mint teoretikus konstrukciók*. Magyar Tudomány, 2001/10. <http://www.matud.iif.hu/01okt/nyiri.html>

2001c. *Mobil információs társadalom*. [http://21st.century.phil-inst.hu/2001\\_marc/brosura\\_hm/nyiri.htm](http://21st.century.phil-inst.hu/2001_marc/brosura_hm/nyiri.htm) [2005-01-06]

2002. *Képi jelentés és mobil kommunikáció*. [http://wap.phil-inst.hu/nyiri/nyiri\\_prj\\_descr.htm](http://wap.phil-inst.hu/nyiri/nyiri_prj_descr.htm) [2005-04-25]

2007a. (szerk.) *Mobiltársadalomkutatás. Paradigmák – perspektívák*. Budapest. Magyar Tudományos Akadémia – T-Mobile

2007b. *Idő és kommunikáció*. Világosság 2007. 4. sz. 33-40. p.

2007c. *Szavak és képek*. Világosság 2007. 9. sz. 3-12. p.

OUDIN, Bernard

1980 [1972.] *A város védelmében*. Fordította Vajna Márta. Budapest, Corvina Kiadó. 125 p. A mű eredeti címe: Plaidoyer pour la ville. Paris, 1972, Éditions Robert Laffont.

PANOFSKY, Ervin

1976. *Az emberi arányok stílustörténete*. Fordította Vekerdi László. Budapest, Magvető Kiadó. Eredeti mű in Meaning in the Visual Arts, Doubleday and Company, New York.

1984 [1955]. *A jelentés a vizuális művészetekben*. Szerkesztette Beke László. Fordította Tellér Gyula. Budapest, Gondolat. Eredeti mű: 1955 by Erwin Panofsky (Meaning in the Visual Arts), 1954 by the President and Fellows of Harvard College (Early Netherlandish Painting)

PAPP Mária (szerk.)

1974. *A nyelv keletkezése*. Budapest, Kossuth Könyvkiadó.

PETERNÁK Miklós

1992. *A kép a camera obscurától a computerig*. In Kárpáti Andrea (szerk.): Bevezetés a vizuális kommunikáció tanításába. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó Rt., 47-59. p. [Nappali ház. 1992/2.]

1999. *Perspektíva – a képek archeológiája*. Szücs Károly interjúja. <http://www.c3.hu/scripta/scripta0/balkon/99/10/06perspek.htm> [2007-10]

- (é. n.) *Képi fordulat*. Mélyi József interjúja Peternák Miklóssal.  
[http://www.exindex.hu/index.php?l=hu&t=tema&tf=09\\_interju\\_peternak\\_miklossal.php](http://www.exindex.hu/index.php?l=hu&t=tema&tf=09_interju_peternak_miklossal.php)  
 [2007-01-22]
- PETERS, Paulhans  
 1978 [1973]. *A város az emberért. Védőbeszéd a városi élet mellett*. Fordította Havas Lujza. Budapest, Corvina Kiadó. Eredeti cím: Stadt für Menschen. München, 1973, 1978, Verlag Georg D. W. Callwey, 191 p.
- PETHŐ Ágnes (szerk.)  
 2002. *Képátvitelek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből*. Kolozsvár, Scientia Kiadó.
- PETŐCZ András  
 1990. *A jelben-létezés méltósága*. Budapest, Colosseum, 164 p., ill.
- PETŐFI S. János - BENKES Zsuzsa  
 2002. *A multimédiás szövegek megközelítései. Bevezetés a statikus 'verbális elem + kép/diagram/...'-típusú komplex jelek szemiotikai szövegtanába*. Pécs, Iskolakultúra.
- PIAGET, Jean  
 1974. *Mi maradt meg az alakelméletből a mai gondolkodás- és érzékeléslélektanban?* In Kardos Lajos (szerk.): Alaklélektan. Budapest, Gondolat Kiadó,  
 1997 [1967]. *Az értelem pszichológiája*. Fordították Ádám Anikó, Farkas Ildikó és Martonyi Éva. Budapest, Kairosz Kiadó. A fordítás alapja Jean Piaget: La psychologie de l'intelligence. Paris, Armand Colin, 1967, 259 p.
- PINKER, Steven  
 2002 [1997]. *Hogyan működik az elme*. Fordította: Csibra Gergely. Budapest, Osiris Kiadó.  
 [A fordítás alapjául szolgáló mű: Steven Pinker: How the Mind Works. W. W. Norton & Company, Inc., New York, 1997.]
- PIPER, David  
 1984. *A művészet élvezete*. Fordította Turai Hedvig. Budapest, Helikon Kiadó, 259 p., ill.  
 Eredeti mű: The joy of art, Mitchell Beazley Publishers, 1984.
- PLÉH Csaba  
 1996. (szerk.) *Kognitív tudomány*. Budapest, Osiris Kiadó, Láthatatlan Kollégium  
 1997. (szerk.) *A megismeréskutatás egy új útja: A párhuzamos feldolgozás*. Budapest, Typotex, 363 p., ill.  
 1998. (szerk.) *Megismeréstudomány és mesterséges intelligencia*. Budapest, Akadémia Kiadó.  
 2003a. *A természet és a lélek. A naturalista megközelítés a pszichológiában*. Budapest, Osiris, 404 p.  
 2003b. *Bevezetés a megismeréstudományba*. Budapest, Typotex Elektronikus Kiadó Kft.  
 Test és lélek sorozat. Sorozatszerkesztő: Pléh Csaba
- PLÉH Csaba– SÍKLAKI István – TERESTYÉNI Tamás (szerk.)  
 1997. *Nyelv – kommunikáció – cselekvés*. Budapest, Osiris Kiadó.

- PLÉH Csaba – KAMPIS György – CSÁNYI Vilmos (szerk.)  
2000. *A megismeréskutatás útjai*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 247 p.
- PLÉH Csaba – CSÁNYI Vilmos – BEREZKEI Tamás (szerk.)  
2001. *Lélek és evolúció. Az evolúciós szemlélet pszichológiája*. Budapest, Osiris Kiadó, 432 p.
- PLÉH Csaba – KAMPIS György – CSÁNYI Vilmos (szerk.)  
2004. *Az észleléstől a nyelvig. A X. MAKOG előadásai*. Budapest, Gondolat Kiadó.
- RÁKAI Orsolya (szerk.)  
2001. *A háló, a halászkok és a halak. Tanulmányok a mezőelmélet, a diskurzusanalízis, a rendszerelmélet és az irodalomtörténet-írás néhány kapcsolódási pontjáról*. Budapest, Szeged, Osiris Kiadó, deKON-KÖNYVEK.
- RAPOLYI László  
1998. *Mit jelent gondolni?* In Pléh Csaba (szerk.): *Megismeréstudomány és mesterséges intelligencia*. Budapest, Akadémia Kiadó, 177-185. p.
- READ, Herbert  
1931. *The Meaning of Art*. Penguin Books, Baltimore – Maryland. First published 1931, published in Penguin Books 1949, reprinted 1950, 1951, 1954, 1956, 1961, 1963.
- RODOWICK, David Norman  
1996. *A vizualitás paradoxonai*. Fordította Hornyik Sándor. Eredeti mű: D. N. Rodowick: *Paradoxes of the Visual*. In: *Visual Culture Questionnaire. October*, 77, 1996/Summer, 59-62.
- ROGERS, Richard  
1997. *Cities for a small planet*. Great Britain, Faber and Faber, 180 p.
- RÓKA Jolán  
2002. *Kommunikációtan. Fejezetek a kommunikáció elméletéből és gyakorlatából*. Budapest, Századvég Kiadó, 152 p.
- ROSENGREN, Karl, Erik  
2004 [2000]. *Kommunikáció*. Fordította: Domján Krisztina. Budapest, Typotex, 259. p. A fordítás alapja: Karl Erik Rosengreen: *Communication. An introduction*. London, 2000, Saga Publications.
- RUGGERIO, Vincenzo  
2001. *Movements in the City. Conflict in the European Metropolis*. Edinburgh Gate, Harlow, England, first published, 175 p.
- RYLE, Gilbert  
1974 [1969]. *A szellem fogalma*. Fordította: Altrichter Ferenc. Budapest, Gondolat. A mű eredeti címe: *The Concept of Mind*. Hutchinson and Co. (Publishers) LTD. 1969.]
- S. NAGY Katalin  
1981. *Lakásmód, lakáskultúra Telkibányán, 1975-1978*. Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, 187 p., ill.  
1982. (szerk.) *A vizuális kultúráról*. Budapest, Kossuth Könyvkiadó. Vélemények /viták, 436 p.  
1988. *A vizualitás mint korunk gyermekbetegsége*. Jelenkor, 1988. 5. sz. 461-464. p.

1995. *Van-e és mi a kép a 20. században?* In Kárpáti Andrea (szerk.): Bevezetés a vizuális kommunikáció tanításába. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó Rt., 37-45. p.

SÁNDOR Zsuzsa

1989. *Ábrázolás és művészet*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 158 p. ill.  
1995 – 3. átdolgozott kiadás, 75 p., ill.  
2002 – átdolgozott kiadás, 79 p., ill.
1992. *Gondolatok a műalkotások elemzéséről*. In Rézművesné Nagy Ildikó (szerk.): Nézzük meg együtt - Műelemzés és rajztanítás Borsod megyében. Budapest, Akadémia Kiadó, 11-34. p.
1997. *A vizuális nyelv*. Kútbanézők II. Budapest, Academia Ludi et Artis, 66-68. p.
1999. *Műélmény, műértés és gyermekérzékeny esztétikai-művészeti nevelés avagy az emberlét élvezete*. Iskolakultúra, jún.-júl., 156-159. p.
2001. *A vonal minőségei és vonalak hatásai. Reduktív ábrázolás a fény-árnyék modelláltságcsoökkentésével*. In Sándor Zsuzsa (szerk.): Módszertár – A felsőoktatási Vizuális Nevelési Kollégium kiadványsorozata I. Sárospatak, ME CTFK Művészeti Nevelési Tanszék, 92-117. p., ill.
- 2003a. *A vizuális nyelv képi világa*. Sárospatak, Miskolci Egyetemi Kiadó, 102 p., ill.
- 2003b. *Vizuális kommunikációs projektek*. In Sándor Zsuzsa (szerk.): Vizuális kommunikációs projektek. (A vizuális kultúra tanításának tervezése.) Sárospatak, Felsőoktatási Vizuális Nevelési Kollégium, 7-21. p.
- 2004a. *A vizuális kommunikáció vizuális nyelvi jelkészlete és struktúrája*. Zempléni Múzsá, IV. évf. 2. szám, 40-54. p.
- 2004b. *Vizuális kommunikáció és vizuális nevelés – egy paradigmaváltás kibontakozása*. In Apáczai Napok 2003 Nemzetközi Tudományos Konferencia, Győr.
2005. *A ritmus a vizuális kommunikációban*. In Sándor Zsuzsa (szerk.): Ritmus és kompozíció. Sárospatak, Felsőoktatási Vizuális Nevelési Kollégium, 6-46. p.
- 2008a. *Művészeti komplexitás, vizuális kommunikációs projektek*. In Györgyiné Koncz Judit (szerk.): Kompetencia – fejlesztés – érték. Elméleti és gyakorlati megközelítések. Budapest, Károli Egyetemi Kiadó, 153-171.
- 2008b. *Vizuális kultúra és művészet, vizuális nevelés és művészeti nevelés. A művészeti nevelés mint a vizuális nevelés egyik aspektusa*. In Sallai Éva (szerk.): Művészetek szerepe a személyiségfejlesztésben. Vác, Apor Vilmos Katolikus Főiskola, 289-313. p.
- 2008c. *Technikai képek a közlésváltozatok rendszerében*. In Sándor Zsuzsa (szerk.): *Technikai képek*. Budapest, Felsőoktatási Vizuális Nevelési Kollégium, 13-52. p.
- 2009a. *A vizuális kommunikáció a tanítóképzésben. A problémafelismerés, problémamegoldás és a színtér felértékelődött szerepe a vizuális kultúra tantárgyban*. Új Pedagógiai Szemle, 5-6. 213-225. p.
- 2009b. *Rajzok a művészeti nevelési tanszék archív gyűjteményéből*. Sárospataki Pedagógiai Füzetek, 57-66. p.

SÁRKÁNY Mihály

2000. *Kalandozások a 20. századi kulturális antropológiában*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 149 p.

SAVILLE-TROIKE, Muriel

2003. *The Ethnography of Communitation. An Introduction.* Malden, Oxford, Melbourne and Berlin, Blackwell Publishing, 3th ed., 325 p.

SCHELER, Max

1995. *Az ember helye a kozmoszban.* Fordította Csatár Péter. Budapest, Osiris Kiadó. A fordítás alapjául szolgáló mű: Max Scheler: *Die Stellung des Menschen im Kosmos*; Max Scheler: *Ph(nomenologie und Erkenntnistheorie).*

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph

1991. *A művészet filozófiája.* (A kéziratok hagyatékából.) Fordította Révai Gábor. Budapest, Akadémiai Kiadó, 430 p.

SCHLEMMER – MOHOLY-NAGY – MOLNÁR

*A Bauhaus színháza.* Fordította: Kemény István. Budapest, Corvina Kiadó.

SCHUSTER, Martin

2005 [2000]. *Művészetlélektan. Képi kommunikáció – Kreativitás – Esztétika.* Fordította Balázs István. Budapest, Panem Kiadó, 436 p., ill. Eredeti cím: *Kunstpsychologie: Kreativität – Bildkommunikation – Schönheit*, Schneider Verlag Hohengehren GmbH.

SEARLE, John R.

1990. *Számítógép lenne az emberi elme?* Tudomány, 1990. 3. szám 10-21. p.

2003. *A képi reprezentáció.* In Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok a képek logikájáról.* Budapest, 2003, Typotex, 205-225.

SEBEOK, Thomas A.

1983 [1979]. *A művészet előzményei.* Fordította Pléh Csaba. Budapest, Akadémia Kiadó, 102 p., ill. Eredeti mű: *Prefigurements of Art. Semiotica*, Volume 27-1/3 (1979), 3-74.

SEKULER, Robert - BLAKE, Randolph

2000 [1994]. *Észlelés.* Budapest, Osiris Kiadó. 618 p., ill. [A fordítás alapja: Robert Sekuler - Randolph Blake *Perception*. Third edition. New York, 1994, McGraw-Hill, Inc.]

SENNETH, Richard

1992. *The conscience of the eye. The design and social life of cities.* New York, London, W. W. Norton & Company

SERPELL, Robert

1981 [1976]. *Kultúra és viselkedés.* Fordította: Pressing Lajos. Budapest, Gondolat Kiadó, 186 p. A fordítás alapja: Robert Serpell: *Culture's Influence on Behaviour*; Menthuen Co. Ltd, 1976.

SHANNON, Claude E. – WEAVER, Warren

1986 [1949]. *A kommunikáció matematikai elmélete. Az információelmélet születése és távlatai.* Fordította Tompa Ferenc. Budapest, Országos Műszaki Információs Központ és Könyvtár, 183 p. A mű eredeti címe: *The Mathematical Theory of Communication*. Első kiadás 1949 by The Board of Trustees of the University of Illinois. A fordítás alapja az 1972-es 5. kiadás.

SIMON, Herbert A.

1982. *Korlátozott racionalizmus.* Válogatott tanulmányok. Fordította Csontos László. Budapest, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó.



SLIWKA, Klaus

1971. *Aspekte zum Unterrichtsfeld Bildende Kunst – Visuelle Kommunikation. Über die Inhalte Mensch und Gesellschaft.* Köln, Verlag M. DuMont Schauberg, 176 p., ill.

SMITH – MACKIE

2001 [1995]. *Szociálpszichológia.* Budapest, Osiris Kiadó. 841 p. A fordítás alapja Smith – Mackie: *Social Psychology.* Worth Publishers, New York, 1995.

SÓLYMOS Sándor

1999. *Káosz és rend értelmezése az ezredvégen.* <http://epiteszforum.hu> [2003-07-05]

SONTAG, Susan

1981 [1977]. *A fényképezésről. Tanulmány.* Fordította: Nemes Anna. Budapest, Európa Könyvkiadó, 239 p. Eredeti mű: Susan Sontag: *On Photography;* Farrar, Strauss and Girodoux, New York, 1977.

SOUTHALL, Aidan (ed.)

1973. *Urban Anthropology. Cross-Cultural Studies of Urbanization.* New York, London, Toronto, Oxford University Press, 425 p.

SPERBER, Dan

2001 [1996]. *A kultúra magyarázata. Naturalista megközelítés.* Fordította Pléh Csaba. Budapest, Osiris Kiadó. 227 p. Eredeti mű: Dan Sperber: *Explaining culture: a naturalistic approach.* Oxford, 1996, Blackwell.

STANKOWSKI, Anton – DUSCHEK, Karl (ed.)

1994 [1989.] *Visuelle Kommunikation. Ein Design-Handbuch.* Berlin, Dietrich Reimer Verlag. Zweite erweiterte, überarbeitete und verbesserte Auflage. 379 p., ill.

STRAWSON, Peter F.

2000 [1995]. *Az érzékelés és a jelentés határai.* Fordította Orosz István. Budapest, Osiris Kiadó. *Horror metaphysicae* sorozat. 391 p. A fordítás alapjául szolgáló mű: Peter Frederick Strawson: *The Bounds of Sense. An Essay on Kant's Critique of Pure Reason.* London-New York, 1995, Routledge.

SZARKA Klára

2005. *A választás kétes kiváltsága. Gondolatok a fotóról és a dokumentarizmusról.* Fotóművészet, 2005/1-2, 41. p.

SZÉCSI Gábor

2003. *A kommunikatív elme. A nyelvi kommunikáció fogalmi alapjai.* Budapest, Áron kiadó, 136 p.

2007. *Kommunikáció és gondolkodás. Tanulmány a nyelvi kommunikáció és a mentális világ kapcsolatáról.* Budapest, Áron Kiadó, 179 p.

SZECSKŐ Tamás

1994. *A tömegkommunikáció társadalmi hatásai. Bevezetés a tömegkommunikáció szociológiájába.* Budapest, Oktatókutató Intézet. 23 p. „Kutatás közben” sorozat.

SZENTÁGOTHAJ János

1967. *Az anatómiai ábrázolás előzményei.* Bevezető tanulmány Vesalius: *De Humani Corporis Fabrica c.* művéhez. Budapest, Magyar Helikon, 5-28. p., ill.

SZILÁGYI Gábor

1982. *A fotóművészet története. A fényrajztól a fotográfiáig*. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 419 p., ill.

SZILVITZKY Margit

1995. *A látás élménye*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 118 p. ill.

TERESTYÉNI Tamás

2001. *Együttműködés és konfrontáció a közéleti kommunikációban*. In Buda Béla – Sárközy Erika (szerk.): *Közéleti kommunikáció*. Budapest, Akadémiai Kiadó

2006. *Kommunikációelmélet. A testbeszédtől az internetig*. Budapest, AKTI – Typotex Kiadó, 348 p.

TOMASELLO, Michael

2002 [1999]. *Gondolkodás és kultúra*. Budapest, Osiris Kiadó, 259 p. A fordítás alapjául szolgáló mű: Michael Tomasello: *The Cultural Origins of Human Cognition*. Cambridge, Massachusetts London, England, 1999, Harvard University Press.

TÓSZEGI Zsuzsanna

1994. *A képi információ*. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár.

VENTURI, Robert

1986 [1966]. *Összetettség és ellentmondás az építészetben*. Fordította: Pálmai János. Budapest, Corvina. Eredeti cím: *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York, 1966, The Museum of Modern Art.

VESSELY Anna (szerk.)

2003. *A kultúra szociológiája*. Budapest, Osiris Kiadó, Láthatatlan Kollégium, 207 p.

VESTERGAARD, Torben and Schrøder

1985. *The Language of Advertising*. Oxford, Basil Blackwell Publisher.

VIDOR Ferenc

1999. *Huszonegyedik századi urbanisztikánk feladatai*. In Csontos – Lukovics (szerk.): *Urbanisztika 2000*, Budapest, Akadémia Kiadó, 81-94. p.

VITÁNYI Iván

2002. *Globalizáció és civilizációk. A civilizáció és a kultúra paradigmái*. [Magyar Tudomány](http://www.matud.iif.hu/02jun/vitanyi.html), 2002/6. 720. p. <http://www.matud.iif.hu/02jun/vitanyi.html> [2009-10-05]

WITTGENSTEIN, Ludwig

1963. *Logikai-filozófiai értekezés*. (Tractatus Logico-Philosophicus). Fordította, a bevezető tanulmányt és a jegyzeteket írta: Márkus György. Bertrand Russel bevezetésével. Budapest, Akadémia Kiadó.

WEAVER, W.

2003 [1949]. *A kommunikáció egy matematikai modellje*. In Horányi Özséb (szerk.): *Kommunikáció I. A kommunikatív jelenség*. General Press Kiadó, 18-25. p. Eredeti mű: *The Mathematics of Communication*, a magyar közlés forrása: *Communication and Culture*, New York, 1966, első megjelenés 1949.

WEIBEL, Peter

2007. *Az intelligens kép.* (The Intelligent Image.) Angolból fordította Radványi András és Tóth Attila. <http://www.c3.hu/scca/butterfly/Weibel/synopsis.html> 11/02/2007 [2008-02-07]

WORRINGER, Wilhelm

1989 [1959]. *Absztrakció és beleérzés. Tanulmányok.* Fordította Kocziszky Éva. Budapest, Gondolat Kiadó, 262 p. Forrás: R. Piper ( Co. Verlag, München 1959, 1976.

YATES, Steve (szerk.)

2007 [1995]. *A tér költészete. Fotókritikai antológia.* Fordította Kemenesi Zsuzsanna. Budapest, Typotex Kiadó. Az eredeti mű címe: Poetics of Space: A Critical Photographic Antology, University of New Mexico Press, 1995. 267 p., ill.

Z. KARVALICS László

2002. *Az információs társadalom keresése.* Budapest, Infonia-Aula.

2003. *Információ, társadalom, történelem. Válogatott írások.* Budapest, Typotex Kiadó, 253 p.

ZEKI, Semir

1999. *Inner Vision. An exploration of Art and the Brain.* New York, Oxford University Press, 222 p., ill.

ZELNIK József (szerk.)

(é.n.) *Régi és új formák.* Budapest, Magyar Helikon.

ZINCSENKO, V. P. – VERGILESZ, N. J.

1977. *A vizuális kép kialakulása. A vizuális rendszer működésének kutatása.* Fordították Pléh Csaba és Szegál Borisz. Budapest, Akadémia Kiadó.

ZRÍNYIFALVI Gábor

2002. *Ez pipa. Magritte képétől Foucault elemzéséig - és vissza.* Budapest, Enigma könyvek, Kijarat Kiadó. 249 p., ill.

1997. *A kép paradigmája.* <http://emc.elte.hu/~metropolis/9703/ZRI1.html> [2006-06-30]